



Ottawa '76

International Animated Film Festival
Festival international du cinéma d'animation

Barré l'introuvable

par André Martin

L'histoire des arts visuels du Québec et des débuts du Cinéma d'animation américain contient encore trop d'enigmes et de zones d'ombre. Parmi les chapitres manquants qui restent à écrire il faudra en consacrer un au québécois Raoul Barré (1874-1932). Peintre, illustrateur, artiste commercial, pionnier de la bande dessinée québécoise, du film publicitaire, co-fondateur du dessin animé américain, il demeure l'un des créateurs les plus mal connus et les plus attachants de ce début du siècle.

Il faut reconnaître que le silence des biographes et des mémorialistes à son sujet est excusable. Sautant de Montréal à Paris ou New York, Barré ne s'est jamais trouvé où on l'attendait le plus. L'espace atlantique était son champ de manœuvre. Toujours en avance d'une étape sur ceux qui essayèrent de l'aimer ou plus simplement de l'imiter, il avait pour habitude d'abandonner les vergers au moment de la cueillette. Finalement, les chroniqueurs de la peinture canadienne n'ont pas retenu son nom parce qu'il

a disparu dans le dessin humoristique et le dessin animé naissant, tout en négligeant de signer et d'exposer ses peintures. Il a été jusqu'à maintenant ignoré comme initiateur de la bande dessinée québécoise, parce que l'histoire de cette forme d'expression commence juste à retenir l'attention des historiens. Seul, le rôle qu'il a joué dans le lancement du dessin animé américain demeure sa contribution la mieux reconnue.

En bon "patenteux québécois", il a finement et rapidement mis au point, autour de 1913, les principaux procédés de contrôle du mouvement et de prise de vue image par image, alors que tous ses confrères new-yorkais s'égarraient encore sur des fausses pistes. C'est lui qui a initié, à un métier qu'il venait d'inventer, quelques-uns des meilleurs représentants de la première génération des cinéastes d'animation de New York.

Suite à la page 2

In Search of Raoul Barré

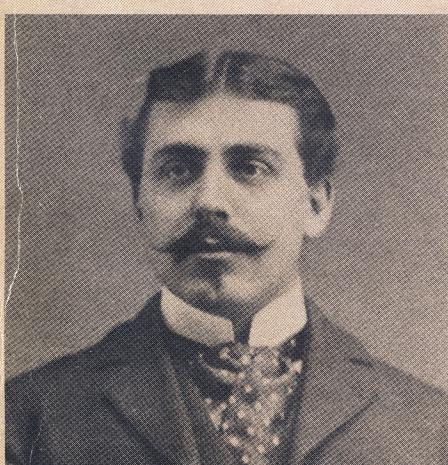
by Andre Martin

The history of the visual arts in Québec is characterized by as many areas of obscurity and inaccuracy as is the history of the American animated film. Among the chapters yet to be written, one will have to be devoted to Raoul Barré (1874-1932), the Québec painter, illustrator, commercial artist, and pioneer animator who was a co-developer of the American animated film. Barré is one of the most fascinating yet least known figures of the early years of animation in this century.

In many ways, Barré's lifestyle explains the silence of film historians on the subject of his life and work. He was at home anywhere in the Atlantic area. Moving between Montréal, Paris and New York, he was never where one expected him to be; a puzzle to those who tried to like him and always one step ahead of those who tried to imitate him. Since he devoted most of his time to the development of comic strips and film

animation, he neglected to exhibit his paintings, and consequently was never considered a major Canadian painter. Up to the present time, he has also been ignored as one of the originators of the newspaper comic-strips in Québec, the history of which is just beginning to be considered noteworthy by chroniclers of popular culture. Paradoxically, he is best known outside Québec for his contribution to the invention and development of animated film in America.

In 1913, when his colleagues in New York were bogged down by the basic problems of controlling animated movement, it was Barré who developed the primary technical procedures for controlling the picture by picture drawing and frame by frame shooting of the animated cartoon. It was he who initiated the first generation of animators in New York to the craft that he had just invented.



Montréal 1900: Raoul Barré au début de ce siècle.

En haut de la page: En-tête lithographique pour les polices d'assurance de la Société des Artisans Canadiens-Français réalisé par Raoul Barré.

Barré l'introuvable

Suite de la page 1

“Tout le monde respectait Raoul Barré. Nous le considérons comme une idole quand, dans son studio, il a commencé à nous montrer non seulement, comment on pouvait dessiner le pas d'un personnage et le faire marcher, mais aussi faire rire le public. Barré était un homme très amusant. Travailler avec lui était un soutien et un véritable plaisir.” Nous pouvons croire en ce témoignage, car il nous vient d'Otto Messmer, le maître animateur responsable des meilleures aventures filmées et imprimées de Félix le Chat. Malheureusement, personne n'a vu les films de Barré.

Pour comprendre l'orientation et le déroulement de cette vie, il ne suffit pas de considérer Raoul Barré comme un amateur prodigieusement doué qui a dispersé ses dons dans trop de directions à la fois et sous trop de latitudes. Il faut reconnaître qu'il était un véritable spécialiste des commencements, un traceur de pistes qui se met en marche avec assurance quand personne ne sait encore où aller.

XXX

Vital-Achille-Raoul Barré est né à Montréal, le 29 janvier 1874, dans une famille de douze enfants qui ne comportera qu'un seul “artiste”, ce sera lui. Ayant déjà fait preuve de quelques dispositions artistiques au cours de ses études à l'Institut du Mont Saint-Louis, il envisage de devenir peintre. Son père, importateur de vins et notamment de vins de messe — détail important au Québec en cette fin de siècle où le cinéma et la télévision ne sont pas encore inventés — va l'encourager dans cette voie.

En juillet 1891, Raoul Barré s'embarque pour l'Europe afin de suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et de l'Académie Julian. Le passage en Europe, et notamment à Paris, des jeunes peintres canadiens constituait alors un rituel presque obligatoire. Barré va retrouver ou précéder de peu dans cette ville, considérée à l'époque comme la capitale mondiale des arts, Ernest Lawson, Suzor Côté, Clarence Gagnon et bien d'autres artistes de sa génération. Partis pour conquérir les secrets de la grande figuration académique, les Canadiens trouvent à Paris des moyens inespérés pour représenter le ciel, l'eau, la neige de leur pays natal. Lorsqu'ils seront revenus au Canada, un véritable prolongement de l'école impressionniste française va se développer à Montréal et Toronto.

Quelques tableaux comme “La Baigneuse” (1913), les petites esquisses prises depuis son appartement de Wadsworth Avenue, ou encore “Les ruines de l'ensoleillée” (1929) démontrent ses qualités de peintre de plein air, capable comme Daubigny ou Sisley d'exprimer, avec une vivacité sténographique, le moment d'un ciel, d'une pente herbeuse ou d'un plan d'eau. Les accents presque cézanniens des masses rocheuses et végétales bloquant la surface de sa peinture “Au bord de la mer” (1911) laissent pressentir ce que Barré aurait pu tirer de sa palette, s'il avait suivi une carrière moins dispersée.

Traditionnellement représentée au Québec depuis Krieghoff et Henri Julien, la peinture de genre et la représentation de types pittoresques d’“habitants” retiennent également son attention comme le montre “L'homme à la meule” du Musée du Québec, “Le voyage du bois”, ou encore ses nombreuses illustrations à la plume des romans et nouvelles d'Honoré Beaugrand, Pamphile LeMay ou Rodolphe Brunet. Mais la forme qu'il préfère demeure encore le portrait à l'huile un peu monumental que son adresse à maîtriser la ressemblance et sa rapidité d'exécution lui permettent d'aborder sans crainte (“Portrait de Madame Roy”, 1929).

Enfin, il faut compter avec l'illustrateur et le caricaturiste, dans ces années 1900, où les images manuelles (dessin, lavis, ou gravure) dominent encore l'illustration des livres, des magazines et des quotidiens, donnant à tous les jeunes artistes l'occasion d'essayer leurs talents. Que ce soit dans des numéros de “La Revue Nationale” (d'août 1895 à janvier 1896), dans “La Revue des Deux France” (avril-août 1898), ou “Le Monde Illustré” (1902), les contributions de cet illustrateur prolifique ne sont jamais négligeables. Aux côtés de quelques productions individuelles il a l'habitude de fournir la presque totalité des lettrines, titres de rubriques, culs-de-lampe, dessins hors-textes ou dans le texte. Il a également illustré des livres de Pamphile LeMay (Mariette, 1902, la seconde édition des Contes vrais, 1905). Ce ne sont que de simples illustrations “fin de siècle”, réalisées parfois un peu hâtivement, mais qui confirment son aptitude à camper des personnages et des scènes expressives.

Pendant son séjour à Paris, Barré collabore à plusieurs journaux humoristiques. En pleine bataille pour la révision du procès de Dreyfus il produit dans “Le Soufflet” quelques caricatures agressives en faveur de l'accusé qui le font remarquer, à l'égal des plus grands dessinateurs de ce temps comme Caran d'Ache et Florian. Dans son journal, Clémenceau commente favorablement ces dessins courageux.

En 1898, Barré revient au Québec avec l'intention de partager son temps entre la peinture, la caricature et l'illustration. En 1901, il réalise un petit album satirique “En roulant ma boule” qui, dans un style précis digne de Caran d'Ache, se moque des préparatifs de la fête traditionnelle de la Saint-Jean-Baptiste aux dépens des membres du cortège, du petit Saint-Jean-Baptiste et même de son indispensable mouton.

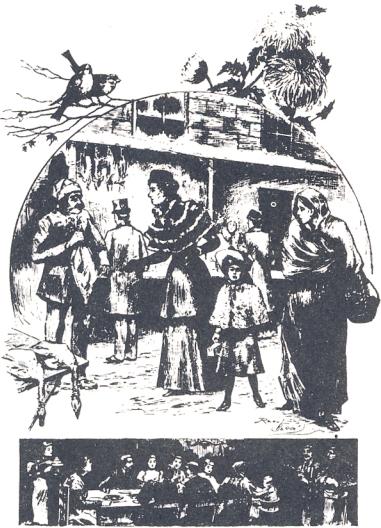
La même année, il épouse Marie-Blanche-Antoinette Skelly à Montréal et repart aussitôt à Paris pour un an. C'est dans cette ville que naîtra en juillet 1902 sa fille Marguerite. En novembre, toute la famille revient au Québec.



Barré le peintre: “Les ruines de l'ensoleillée”, 1929, deux amis, Elzéar Roy et sa femme devant leur maison d'été, au sommet d'une pente herbeuse ressemblant à celle qu'on trouve chez Sisley et Renoir.



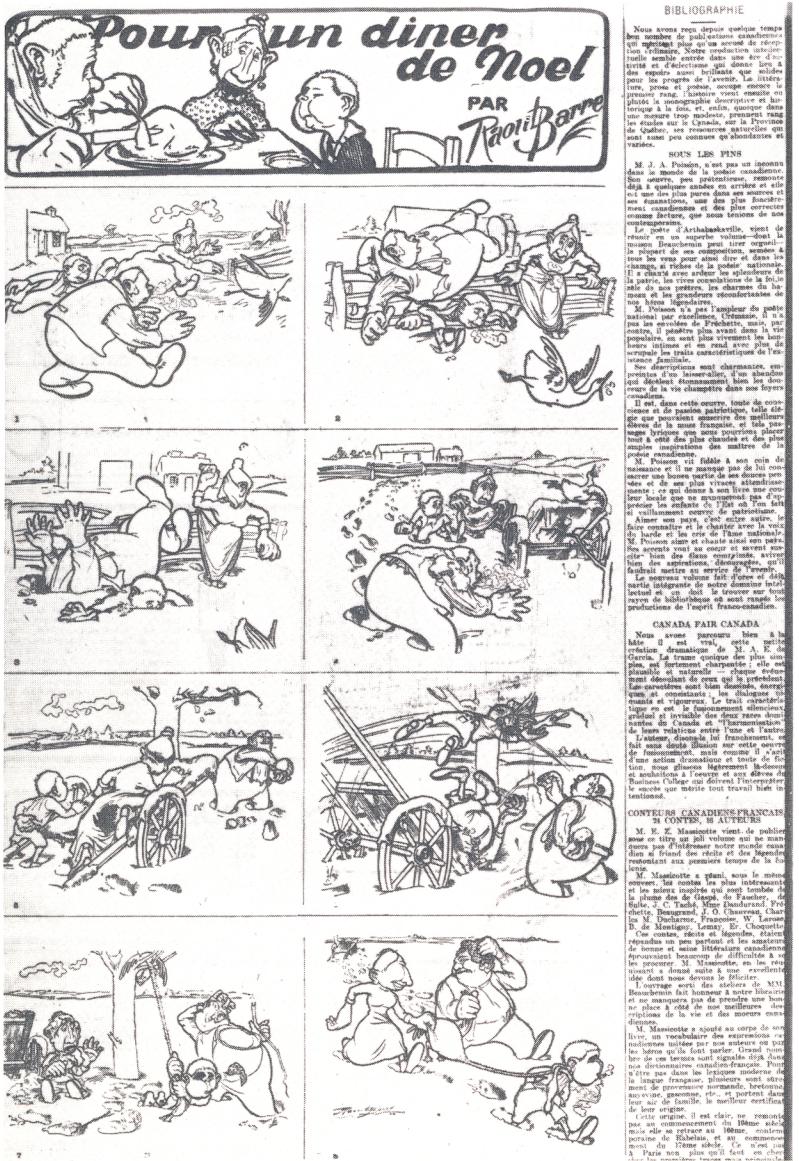
En représentant dans “Au bord de la mer”, 1911 les masses brutales des rochers de Gloucester où il a passé plusieurs étés, Barré montre bien qu'il n'entend pas limiter sa vision aux douceurs champêtres de l'impressionnisme parisien. (Photo Musée du Québec).



Page illustrée du numéro de janvier 1896 de la **Revue Nationale** (p. 586) où se rencontrent les pauvres et les riches des illustrations "fin de siècle".



Le "Portrait de Madame Roy", 1929. Barré aimait les difficultés de ce genre un peu solennel.



Dans le numéro du 20 décembre 1902 de **La Presse** (191ème année, no 41, page 18) Barré présente "Pour un dîner de Noël", une série de huit images qui, par leur goût du mouvement et la féroce dynamique des détails, laisse prévoir les qualités du cinéaste d'animation. C'est la première bande dessinée québécoise.

Mais Montréal, la plus grande métropole du Canada, ne compte que 326,000 habitants. Ce n'est pas suffisant pour abriter les espoirs et les curiosités du jeune peintre et surtout lui permettre de gagner sa vie. En 1903, il va quitter le Québec pour s'installer à New York, et y rester vingt-cinq ans. Pour commencer, il exercera son métier de portraitiste et d'illustrateur, participant à distance, à plusieurs salons des Artistes canadiens. A cette époque, l'image photographique n'a pas encore dominé l'illustration des journaux, des magazines et de la publicité. Barré travaille à la George Batten and Co., une entreprise spécialisée dans toutes les formes d'art commercial. Avec son solide métier graphique, il n'a pas de peine à assurer la direction des ateliers qui produisent des affiches, des annonces ou des illustrations. Le fondateur de l'entreprise commençant à se faire vieux et son fils ne s'intéressant pas particulièrement à ce type d'activités, est disposé à donner au chef de ses ateliers la direction de la société. De plus, Barré n'a pas complètement oublié le Québec. Il y envoie de temps en temps des dessins et des illustrations. En 1902, alors qu'il se trouvait encore à Montréal, les journaux quotidiens ne faisaient que commencer à accorder un peu de place au dessin caricatural ou aux images pour enfants dans les suppléments de fin de semaine. Mais dans les journaux de Chicago et de New York une nouvelle génération de personnages de bandes dessinées venait se joindre aux vedettes célèbres venues du siècle précédent et à des lecteurs innombrables le goût des bandes dessinées. Dans le numéro du 20 décembre 1902 "La Presse" innove en offrant à Barré l'occasion de présenter une série de huit images: "Pour un dîner de Noël," simple description échelée de la poursuite d'une oie par un couple de fermiers et leurs fils qui, par la finesse du trait et des décors, appartiennent encore au style des histoires dessinées du siècle dernier. Par contre, la féroce des détails, l'exagération des formes et l'impatience du mouvement confirment l'originalité et la vitalité graphique de Raoul Barré. Cette planche, la première, réalisée par un Québécois, annonce pratiquement la naissance de la bande dessinée québécoise qui va se matérialiser en 1904 avec l'apparition des bandes des Bourgeois, de Busnel et Bélieau dans "La Patrie" et de Bourgeois et Charlebois dans "La Presse". Première éclosion notable, encore que limitée dans le temps, puisqu'elle ne durera que six années.

En juin 1906, commence dans "La Patrie", en alternance avec "Les Aventures de Timothée" de Busnel, une page dessinée de Raoul Barré intitulée "Les Contes du Père Rhault", qui se poursuivra jusqu'en 1909 à travers plus de cinquante-sept planches. Prolongeant les méfaits des garnements illustrés par les "Katzenjammer Kids" de Dirks et prolongée par le "Buster Brown" d'Outcault, Raoul Barré consacre huit à dix images à décrire, d'une plume assurée, les mauvais coups que Fanfan et P'tit Pit préparent à l'intention de leur père, de la tante Frizine et finalement de toute la population environnante pour aboutir presque immanquablement à une scène de fessée finale, rituel obligé d'une époque plus riche en certitudes que la nôtre.

Après n'avoir rien publié pendant presque quatre ans, Barré réapparaît dans "La Patrie" du 11 janvier 1913 avec une nouvelle bande intitulée "A l'hôtel du Père Noé" signée VARB (pseudonyme formé avec les premières lettres de son nom complet). Produite en 1912, sous le titre de "Noah's Ark", pour un journal de New York et distribuée par le McLure Newspaper Syndicate, elle va paraître presque hebdomadairement vingt-et-une fois jusqu'en juin 1913. C'est une comédie mondaine jouée par toute une galerie d'animaux qui endurent tous les inconvénients de la vie en commun: bruits des voisins, lenteur du service, bizarrerie de la clientèle. On note dans le bas de ces bandes dessinées de petits animaux lilliputiens qui poursuivent

leurs propres aventures et annoncent les "Joys" et "Glooms" qui accompagneront quatre ans plus tard la série de dessin animé des PHABLES.

Mais justement c'est ici qu'apparaissent de nouveaux systèmes d'images qui vont quelque peu dérouter la carrière du jeune peintre et dessinateur.

C'est en allant, un soir, au cinéma, qu'il découvrira pour la première fois un dessin animé (était-il de Winsor McCay, d'Emile Cohl ou de Stuart Blackton?). Cette nouvelle forme d'expression graphique l'intrigue énormément. En ce moment, où les nickelodeons et les maisons de production se multiplient, il devient évident qu'un nouveau champ de possibilités presque encore désert s'offre aux dessinateurs.

Il est possible que, dès 1912, Barré soit entré en rapport avec Pathé et avec les ateliers d'Edison. Bientôt, il travaille avec William C. Nolan à des films publicitaires de prise de vue réelle, puis d'animation destinés à être projetés sur le Time Building et dans les salles de cinéma. Il va également réaliser quelques films qui serviront de prototypes à des séries futures.

En 1914, Raoul Barré ouvre, dans le Bronx, un des premiers studios de dessin animé organisé en vue d'une production régulière et abondante: trois pièces adjacentes où il va, avec Bill Nolan, initier à l'image par image de nombreux débuts éblouis par leur nouveau métier et qui deviendront célèbres: Gregory La Cava, Frank Moser, Pat Sullivan et, plus tard, Dick Huemer.

XXX

Vu à vol d'oiseau, cela n'a l'air de rien: un système de représentation graphique et dynamique sans précédent. Nous commençons seulement à nous rendre compte que les animateurs de l'école new-yorkaise de dessin animé, dans l'anonymat de leurs ateliers, ont dû bâtir de toutes pièces une industrie méticuleuse, résoudre toute une série de problèmes fondamentaux de formes et de fabrication: tracé du contour, superposition des phases pendant l'animation et le tournage, insertion de décors et de demi-teintes, pour finalement porter à son niveau classique un art baroque qui devrait trouver sa place entre les monstres de Bomarzo et les Nanas de Niqui de Saint-Phale.

La projection sur grand écran mettait à l'épreuve la qualité de la superposition et de la succession des phases d'animation devant donner l'illusion du mouvement. Tantôt le trait et le décor sautillaient d'une façon incontrôlable, pour devenir parfois complètement paralysés lorsque intervenait un passage fixe dépourvu d'animation.

Ce problème de repérage et de superposition parfaite des phases d'animation, que ce soit au moment du dessin ou à celui du tournage, représentait une difficulté majeure. Plusieurs méthodes insuffisantes ont tenté de le résoudre: l'utilisation de feuilles soigneusement coupées au massicot et dont les coins étaient bloqués par des équerres pour Winsor McCay et Paul Terry, un système de croix de repérage aux quatre coins des phases dessinées emprunté à la technique de l'imprimerie en couleur chez Bray.

En 1914, Barré résout définitivement ce problème fondamental du repérage en soumettant tous les éléments dessinés à une même perforation mécanique correspondant à des règles à ergots qui assuraient un placement identique de toutes les phases de mouvement sur les tables d'animation ou de prise de vue. Tous les trous percés dans les calques, les cellulos, et les fonds que l'on retrouve sur les tables des animateurs des Etats-Unis ou d'ailleurs rendent à Barré un hommage aussi discret que durable.

La technique de dessin utilisée par Barré est celle du dessin sur papier. C'est une discipline stricte. Les personnages, ayant uniquement leurs contours dessinés au crayon ou à la plume, ne disposent pas de l'opacité colorée que le traçage et le gouachage sur cellulo leur donneront plus tard. Ils ne peuvent se déplacer librement sans

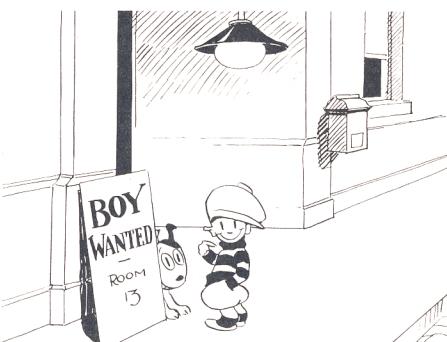
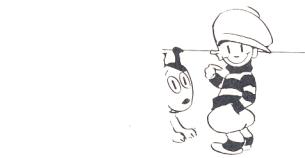
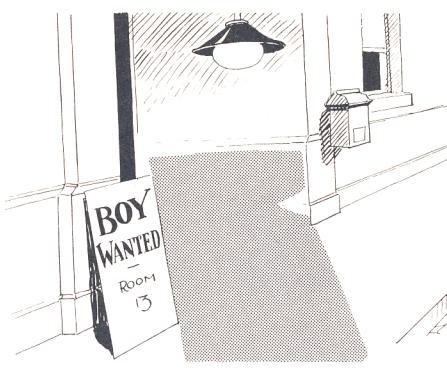


Un des 54 épisodes des "Contes du Père Rhault": 'Le Temple de Marbre' (La Patrie, samedi, 24 août 1907, no 154, p. 12) qui se termine par l'indispensable fessée des deux héros.

laisser voir le décor au travers de leur silhouette. Il faut donc trouver le moyen d'animer les personnages sans que leurs contours ne chevauchent ou s'enchevêtrent avec ceux du décor. D'où la mise en page typique des films de cette époque qui réduisent les décors au minimum, à quelques formes simplifiées perdues sur un immense fond blanc. Les éléments de décor sont constitués par de simples morceaux de papier découpés qui, placés dans le haut ou les coins du cadre, se tiennent à une distance respectueuse des personnages, dégageant à leur intention une sorte de piste éblouissante. Parfois, un élément du décor: ligne d'horizon, de plancher, porte qui s'ouvre, devait être redessiné autour de chaque phase d'animation du personnage. Pour ces raisons, certains éléments de décor étaient souvent réduits à une ligne.

A partir de 1915, Bray et Hurd, ainsi que Paul Terry, généraliseront la technique d'animation sur cellulo qui dominera les années '20. Mais Barré, et après lui Sullivan, resteront fidèles à l'animation sur papier, voulant sauvegarder les qualités de contraste et de simplification graphique qu'impose cette technique et que le tournage sur pellicule positive accentuait encore. Ainsi va se développer un style noir et blanc propre à l'école de New York qui, à partir des œuvres de Winsor McCay, des "ANIMATED GROUCH CHASER" de Barré, des "OUT OF THE INKWELL" de Fleischer jusqu'aux "FELIX LE CHAT" de Sullivan et Messmer, demeurera toujours proche de l'univers graphique et typographique qui lui avait donné naissance et dans lequel l'encrier, la plume, l'encre noire et la main du dessinateur jouent les grands premiers rôles.

Cherchant toujours à perfectionner la dissociation des éléments dynamiques: personnages, décors et effets spéciaux, Barré, dans la série des GROUCH CHASER utilise des matériaux transparents. D'abord des plaques de verre, pour tracer image après image sous la caméra des effets spéciaux: fumée de cigare, odeurs ou jet de liquide ou pour insérer des premiers plans de décor permettant au personnage de passer derrière un arbre sans que sa disparition et sa réapparition aient besoin d'être dessinée image après image. Bientôt Barré utilisera des cellulos pour ces effets de premier plan.



Les éléments graphiques tirés d'un plan de l'épisode "Kid Kelly" de *Cartoons on a Yacht* permettent de comprendre la dissociation, propre à l'animation sur papier, entre la **phase d'animation** qui nous présente le petit Kid Kelly, la partie visible du chien et une ligne de fond touchant les personnages et des éléments découpés de décor qui, fixés au sommet du cadre et dans le coin droit, sont rabattus sur chaque phase successive d'animation.

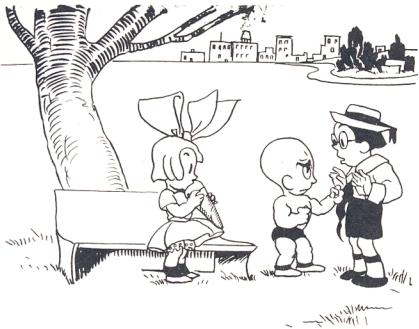


C'est dans le studio Barré que Bill Nolan utilisera, dès 1915, des décors en bande, longs panoramas que l'ont fait défilé sous un personnage marchant (avec un cycle de phases fixe placé sur un fond se déplaçant horizontalement) ou verticalement (dans le cas de chute ou de lévitation). L'utilisation de premier plan transparent ou de cellulo va également permettre de poser des éléments de décor devant des personnages mobiles, parfois même, plus tard, d'animer tout le décor.



L'utilisation par Barré de supports transparents (d'abord le verre puis le cellulo) représente une étape indispensable préparant la généralisation du dessin animé sur cellulo par Bray et Hurd. Dans l'épisode "Kid Kelly's Bathing Adventure" de *Cartoons on the Beach*, le personnage passe **derrière** un arbre. A cette époque (1915), cela représentait un tour de force pour le cinéma dessiné.

Autre innovation stylistique. C'est en 1915, dans *Cartoons on the Beach* et *Cartoons on a Yacht* (dont ces images sont tirées), qu'apparaissent, pour la première fois, des personnages perdus dans un grand espace vide et fuyant vers l'horizon en suivant une des lignes de fuite de la perspective classique.



Kid Kelly dans l'épisode "Kid Kelly has a lollipop" dans *Cartoons in a Sanitarium*.



Quelques phases d'animation de *Felix the Cat Trumps the Ace* (1926) trouvées dans les papiers de Raoul Barré. Il s'en servait pour animer au verso les premiers essais de 'Microbus 1er'. On note la présence d'une ligne de sol stable associée à chaque phase mobile des personnages, détail typique de l'animation sur papier.

Enfin, pour réduire quelque peu la quantité énorme de travail exigée pour la préparation des phases successives de l'animation, Barré met au point le "slash system", limitant l'animation à des parties mobiles (bras, jambes ou tête) superposées à un deuxième calque sur lequel se trouvent les parties stationnaires qui, à la projection, demeureront fixes pendant plusieurs secondes.

L'utilisation du cellulo pour les phases d'animation, brevetée par John Randolph Bray en 1915 va, en se généralisant, permettre l'organisation industrielle du dessin animé américain. Les Bray Studios Inc., fondés en 1914, qui semblent n'avoir produit cette année là que cinq courts métrages (COLONEL HEEZA LIAR et BOBBY BUMP) vont pouvoir en 1915 en produire plus de trente (lançant notamment les OUT OF THE INKWELL de Max Fleischer) et quarante-et-un en 1916 (année du lancement du FARMER AL FALFA de Paul Terry). Mais ce remarquable accroissement de production s'accompagne d'incidents, de reflets de cellulos et de travellings et éléments de décors sautillants. En s'en tenant à la technique de l'animation sur papier pour réaliser en 1915 quinze ANIMATED GROUCH CHASER, Barré a également résolu le problème de la production en quantité et en qualité de courts métrages de dessins animés en équilibrant parfaitement les avantages d'un style encore primitif avec une instrumentation et une mise en œuvre supérieure à celles de ses confrères. Les conditions nécessaires à une organisation rigoureuse du travail qui mènera aux grands ateliers des années trente sont maintenant réunies.

Ce qui domine l'attitude de Barré, l'entrepreneur comme le réalisateur, c'est la confiance qu'il plaçait dans le cinéma d'animation. Dès les années '10, il pensait déjà aux possibilités du son et de la couleur, essayant de colorer les calques en y collant des papiers transparents de couleurs. Il avait compris que cela se ferait un jour et qu'il n'était pas trop tôt pour y penser.

Otto Messmer se souvient de certaines de ses prophéties qui, en 1914, quinze ans avant la venue du son et dix-huit ans avant celle de la couleur, ne pouvaient alors passer que pour des rêveries futuristes. "Barré offrit un jour un grand dîner aux cinéastes d'animation. Ce fut la seule fois que tous les animateurs de New-York se sont trouvés réunis. Jusque là, chaque studio restait dans son coin. Au dessert, on le força à prendre la parole. Bien que le dessin animé n'en soit qu'à ses tout débuts, Barré prédit qu'il parlerait bientôt et aurait recours à des effets sonores. Toute l'assistance a éclaté d'un grand rire. Chacun pensait qu'il fallait être complètement fou pour imaginer ça. Il ajouta même que les dessins animés seraient tous en couleur. Et tout le monde s'est encore mis à rire à cette idée comme s'il s'agissait d'un rêve insensé. En fait, tout cela s'est trouvé réalisé relativement rapidement."

XX X

C'est donc en mai 1915, que Barré entreprend, pour les studios Edison, l'une des premières séries du cinéma d'animation américain les ANIMATED GROUCH CHASER: The Animated Grouch Chaser, Cartoons in the Kitchen, Cartoons in the Barber shop, Cartoons in the Parlor, Cartoons in the Hotel, Cartoons in the Laundry, Cartoons on Tour, Cartoons on the Beach, Cartoons in a Seminary, Cartoons in the Country, Cartoons on a Yacht, Cartoons in the Sanitarium, The Black's Mysterious Box and Hicks in Nightmareland, The Adventures of Tom the Tamer and Kid Kelly, The Story of Cook vs. Chef (1ère PHABLE CARTOON) and Hicks in Nightmareland, The Story of Hicks in Nightmareland and Love's Labour Lost.

Continued from the Front Cover.

Wanted by the Public.

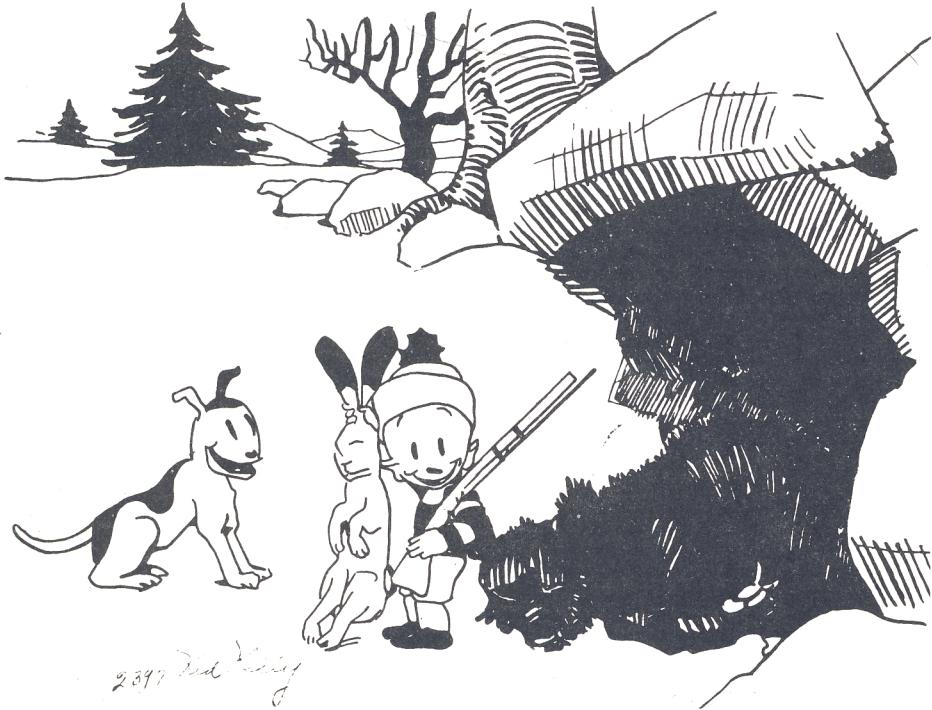
Raoul Barre is a prince among cartoonists. His animated cartoon comedies strike a new note as merriment producers. Their amazing cleverness and novelty combined with their quaint and sparkling humour afford a delicious relief from present comedy subjects. Raoul Barre is certainly Rib-Tickler Extraordinary to Picturegoers. His cartoon-comedies possess more laughs per foot than anything else on the screen. Exhibitors who for any reason are on the look-out for something new—something superlatively funny in comedy subjects—should make a point of seeing



CARTOONS IN THE BARBER SHOP

Released November 11.

Approx. 875 ft.



Episode "Kid Kelly" dans *The Adventure of Tom the Tamer and Kid Kelly*, l'un des derniers GROUCH CHASER (1916).

Dans cette série alternent les séquences d'une action en prise de vue réelle qui se poursuit pendant tout le film et des intermèdes en dessin animé reliés, plus ou moins, à l'action réaliste. Raoul Barré exploite dans ces épisodes dessinés un ton caricatural, une invention burlesque et une animation désinvolte que la simplification graphique encourage et qui tranche sur l'inspiration plus appliquée de ses confrères demeurés prisonniers de leurs sources typographiques ou caricaturelles. A cette époque, le dessin des animateurs est directement filmé sans être décalqué ou recopié par des assistants. De plus, l'animation réalisée sur la base de 16 images seconde, fonctionnant souvent par bloc de 4 à 12

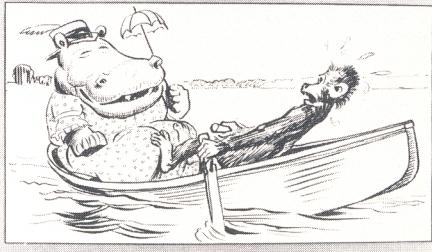
images, aide les animateurs doués à faire de leur animation une succession audacieuse et personnelle de phases fixant des intentions de mouvement avec une pertinence graphique constante. Dans les films de Barré, des scènes entières, soutenues par une animation spontanée et développée, donne à certains personnages, tel Jip, le petit chien de Kid Kelly, une personnalité qui prépare la venue de personnages différenciés et constants comme KoKo le clown ou Felix.

La plupart des réalisateurs des années '10 vont se contenter d'exploiter les possibilités d'un dessin élégant ou descriptif proche des histoires en images venues des magazines du XIX^e siècle. Barré, au contraire, avec un dessin cursif et dé-

Annonce de la sortie de *Cartoons in the Barber Shop* dans le numéro du 30 septembre 1915 de la revue 'The Cinema'. "Raoul Barré est un prince parmi les caricaturistes . . . Ses comédies — dessins animés contiennent plus de rires par pied de film que ceux de n'importe quel autre metteur en scène."



The GROUCH CHASER ANIMATED CARTOONS — BY RAOUL BARRE



Dans les ANIMATED GROUCH CHASER, le passage de la prise de vue réelle à l'animation s'effectuait toujours de la même manière. Les personnages réels, ici les invités du propriétaire du bateau de *Cartoons on a Yacht*, entreprennent la lecture d'un exemplaire d'un livret de dessins caricaturaux THE GROUCH CHASER et le premier épisode de dessin animé peut commencer, dans ce cas "Silas Bunkum's Boarding House."

cidé, entraîne le dessin animé vers un univers de comédie et d'humour graphique, annonçant des modes scéniques et musicaux qui s'épanouiront avec la venue du dessin animé sonore. L'affreux silène libidineux Silas Bunkum, les insectes de *Cartoons in the Country*, les microbes excentriques de *Cartoons on the Beach* et de *Cartoons in the Laundry*, les aventures imaginaires du petit Kid Kelly et de son chien Jip ou les cauchemars et visites aux enfers de Hercule Hicks préparent tous les excès maîtrisés et toutes les surprises burlesques que le dessin animé caricatural américain va nous proposer pendant presque un demi-siècle. Dans les films de Raoul Barré émergent des moyens d'invention et d'expression, un langage figuré visuel que tous les cinéastes d'animation, de New York comme d'Hollywood, vont reprendre et amplifier.

Le dessin animé, art graphique de création totale, partant de la liberté de la feuille blanche, détenait au moins autant de possibilités fantastiques que les magies du trucage et de l'arrêt sur image en prise de vue réelle pratiquées par Melies, Smith, Blackton ou Dickson. On sait comment les débuts du cinéma, à partir de Melies et de Smith, ont su exploiter le réalisme et l'irréalisme absolu de la technique du film, redonnant à des formes de vision magique et archaïque du monde une crédibilité renouvelée à travers les films peuplés de nains, de géants, de



Cartoons in a Seminary

Les GROUCH CHASER s'installent dans l'univers naturellement légendaire et magique du dessin animé américain. Hercule Hicks retrouve la fontaine de jouvence, visite le ciel ou l'enfer. (Episode "Mr. Hicks in Nightmareland" dans *Cartoons in the Seminary*).

fantômes, d'êtres multiples, de têtes détachées, sans oublier les effets de disparition, d'apparition et de métamorphose que les progrès de l'arrêt sur l'image autorisaient. Que cet arrêt sur l'image devienne lui-même une technique particulière et que des films entiers soient construits à partir d'une succession d'arrêt sur l'image et le cinéma d'animation est né: "One turn, one picture!"

Bien sûr, à partir de 1906 avec **L'Hotel Electrique** de Secundo de Chomon et de 1907 avec **The Haunted Hotel** de Blackton (1907) les cinéastes d'animation appliquent l'image par image à des personnages vivants et à des objets inanimés. Les vêtements quittent leur maître, les plumes écrivent toute seules, et les meubles ne manquent pas de caracoler et de finalement s'envoler en renforçant un fantastique déjà classique et le côté inexplicable des films à truc des primitifs.

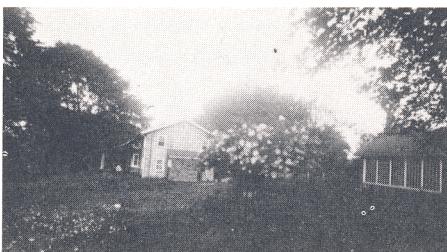
Par contre, quand ce même procédé de l'image par image s'applique au cinéma dessiné, le sabbat de l'animation en prise de vue directe se calme pour faire place, que ce soit chez Cohl ou Blackton, à de rêveuses associations d'images et d'idées, à des métamorphoses humoristiques, à des croissances surprises de dessins qui se font tout seul.

Il faut repartir de ces modes d'invention propres aux primitifs: idées bout à bout et métamorphoses, pour mieux saisir la nouvelle tendance qui s'annonce à partir de 1911, avec les premiers films de Winsor McCay, John Randolph Bray et Raoul Barré: l'exploitation d'actions humoristiques et d'impossibilités comiques venues des "cartoons" des journaux. Bien sûr, quand une idée manque, Barré peut recourir aux vieilles recettes des transformations aléatoires comme le montre l'épisode un peu bâclé des caricatures successives de *Cartoons on a Yacht*. Mais dans sa série des GROUCH CHASER s'ébauchent des formes d'anthropomorphisme qui non seulement, comme l'ont fait tous les fabulistes, donne des figures humaines aux animaux (microbes ou insectes amoureux, sauterelle jongleuse ou chien acrobate) mais dotent aussi les objets inanimés d'une vie autonome (une chaise étreinte douloureusement ses jambes après que la grosse dame de "Cartoon on a Yacht" quitte son siège, ou encore, sort dignement de scène après avoir servi aux jongleries de la sauterelle de *Cartoons in the Country*).

Nous trouvons dans les ANIMATED GROUCH CHASER des exemples de métamorphose et de non-sens rigoureusement articulés qui vont définir le dessin animé caricatural américain des trente prochaines années. Dans *Cartoons on the Beach*, perdu dans le ciel, Mr. Hicks goûte imprudemment un nuage, et il lui pousse immédiatement des ailes. Dans *Cartoons in the Hotel* une vache mangeant la barbe de Silas Bunkum voit aussitôt le même ornement garnir son menton et doit aller chez le coiffeur; une poule nourrie avec du grain pour autruche devient géante et pond un œuf d'où sort une auto minuscule. Certains détails

montrent même que Barré exploite intentionnellement les possibilités surreelles de l'animation. Le chaperon d'une demoiselle dans un épisode de *Cartoons in the Parlour* se transforme littéralement en dragon. **The Black's Mysterious Box** nous présente une boîte fantastique d'où sortent deux bras poilus qui entraînent le héros sous son couvercle pour finalement râler tout ce qui passe à sa portée.

Dans ces premiers essais qui préparent, non seulement les fabliers de Paul Terry et de la Van Beuren et les grands ensembles féeriques de Disney, mais également les paroxysmes de Bob Clampett et de Tex Avery, rien ne manque à cet univers légendaire et magique. Hercule Hicks visite successivement le ciel, l'enfer, et retrouve la fontaine de jouvence. Dans les PHABLE les



Le verger de Glenn Cove où Barré se retire en 1919 pour peindre et dessiner, abandonnant le cinéma d'animation pour quelques années.

idées abstraites de la joie et de l'affliction seront personnifiées par les Joy et les Gloom, petits gnomes trottinant dans la partie inférieure de l'image. Nous retrouverons cette inspiration fantastique ou surnaturelle jusque dans les changements de taille et les déformations des personnages dans les séquences que Barré réalisera plus tard dans **Felix in Germ mania**. Les hantises vitales qui justifient les métamorphoses ou les poursuites de nourriture dans les contes classiques, les textes de Lewis Carroll ou les romans de Kafka se retrouvent également dans ces œuvres de ce cinéma dessiné. La boussole qui anime l'orgue fantomatique de *Cartoons on the Beach* se retrouvera, plus tard, chez Sullivan ou Lantz, à travers des héros industriels et affamés comme Felix le Chat ou Woody Woodpecker.

X X X

En 1915, les tyrans des masse-media ne doutent plus que le public préfère les images aux mots. La distribution "syndicated" des bandes dessinées touche maintenant les journaux des plus petites villes et villages. Le King Features Syndicates de Hearst veut renforcer la diffusion imprimée de ses héros dessinés par une exploitation filmée. Gregory La Cava et Frank Moser quittent Barré pour animer "JERRY ON THE JOB", "KRAZY KAT", "BRINGING UP FATHER". Frank Moser et George Stalling se partagent avec Barré la réalisation des PHABLE (Joy and Gloom) de Tom E. Powers.

Heureusement pour nous, car les sept PHABLES que Barré réalisera en 1916: **The Phable of a Busted Romance, Feet is Feet, A Newlywed Phable, The Phable of a Phat Wooman, Cooks versus Chefs, T'was but a Dream, Never Again** sont incontestablement les meilleures de la série.

Ici encore, mieux que ses confrères, Barré arrive à tirer du dessin assez élémentaire du fameux Tom E. Powers un ton de vivacité caricaturale qui tranche sur l'humour plus tempéré des films de cette époque. Le ridicule accentué de la grosse dame que ses souliers trop petits font souffrir dans **Feet is Feet**, l'utilisation calculée des intertitres qui saturent volontaire-

ment le déroulement de **Phable of a Busted Romance** en faisant avancer l'action, comme les commentaires mimés des Gloom et Joys qui accompagnent tous les événements fastes ou néfastes de cette série, ce qui les amènent à se chasser, tour à tour, de l'écran, parfois assez méchamment, nous forcent à remarquer la nouveauté du ton humoristique de ces films.

Après les PHABLE, Raoul Barré va produire et animer une série de dessin animés consacrée aux célèbres héros de bande dessinée **MUTT AND JEFF**. Pour comprendre ce qui va suivre, il faut saisir l'enjeu que cette série représentait pour l'atelier qui la mettrait en image, la bande dessinée de Harry-Conway-Bud Fisher (1884-1954) étant une des plus suivie de l'époque et les grands journaux n'ayant jamais cessé de se la disputer.

Après plusieurs tentatives, Charles Bower (1889-1946) et Raoul Barré fondent en 1916 le **BARRÉ-BOWERS STUDIO** où l'on retrouve, autour de Dick Friel, Burton Gillett et Ben Sharpstein, des débutants comme Dick Huemer, William Tylla, plus tard Nat Collier, Ted Sears, Mannie Davis et Isidore Klein, John Foster, Harry Bailey. Pendant trois ans, à travers des films comme **The Interpreter, Promoters, The Chamber of Horrors** (1916), **Harps and Halos** (1917), **Cramps, The Dog Pound, The Hospital, The Inventors, Wall Street** (1918), Raoul Barré et Charlie Bowers vont placer ces deux vedettes incontestées de la bande dessinée dans des actions continues et développées, comme le montre le véritable scénario hitchcockien de **The Interpreters**, le duo burlesque de **Dog Pound** où Jeff joue le fou et Mutt le gardien pour échapper à la Police, et le déploiement économique mais très efficace de la scène du conseil d'administration constitué presque uniquement par des "hommes de paille" dans **Promoters**.

En 1919, la structure de l'industrie du film d'animation à New York est très claire: quatre grands se partagent les compétences, la réputation et la production: Raoul Barré, John Randolph Bray, Earl Hurd et Paul Terry, le petit dernier. Mais les relations entre Barré et Bowers se détériorent. Charlie Bowers cherchait-il à contrôler les productions aux dépens de son associé? Très déprimé par cette situation, Raoul Barré abandonne brusquement non seulement son studio, mais le cinéma d'animation. Il n'était heureusement pas doué pour la neurasthénie, sa dépression ne dure pas. Sans quitter vraiment New York, il se retire à Glenn Cove. Dans ce coin tranquille de Long Island — à cette époque c'était encore la pleine campagne — Barré va pouvoir se consacrer à la peinture et à l'illustration. Il réalisera notamment "The Blonde of the Month", une série de portraits soignés des actrices et des dames élégantes de la meilleure société, qui paraîtra dans les magazines pour la plus grande gloire des Marchand Hair Treatments. Il réalise également une série de vitraux destinés à une église de New York dans l'atelier d'un maître verrier de Long Island.

Bientôt, Barré travaille à New York, notamment sur des dessins animés pour Rube Goldberg, à des animations des TADS INDOOR SPORTS de Thomas A. Dorgan et surtout en 1926 et 1927 se fixe pour un temps au Studio Pat Sullivan, participant à l'animation d'une dizaine de **FELIX THE CAT**, en compagnie d'Otto Messmer, Al Eugster, Rudy Zamora, Geo. Canata, Dana Parker et de Pat Sullivan, trop heureux de bénéficier de l'apport d'un animateur aussi précieux.

Ayant maîtrisé parfaitement les formes d'ironie visuelle propres aux films de cette première superstar du cinéma dessiné mondial, il s'applique non seulement à conserver toutes les caractéristiques du comportement de Felix: la marche préoccupée, le sourire cannibale, l'infatigable ingéniosité, et la queue transformable, mais ajoute constamment des idées qui lui sont habituelles, introduisant toute une ménagerie qui lui est familière dans **Hunts the Hunter**, retrouvant ses microbes menaçants

et goulus des CARTOONS dans **Felix in Germ mania**, les grosses dames comiques dans **Felix Trumps the Ace**, l'idée de l'Arche de Noé dans **Pedigreedy**, signant les meilleures séquences de **Two Lip Time** (l'arrosoage des tulipes au gin) et de **Felix Busts a Bubble** (le sabotage des essais filmés en mettant devant la caméra une lentille déformante).

XXX

Mais pour la première fois de sa vie Raoul Barré va trouver sur sa route un obstacle à sa mesure: la maladie, qui va l'obliger à abandonner le terrain trop compétitif de New York et à retourner à Montréal pour retrouver sa famille, et ses amis comme Elzéar Roy ou Ozias Leduc.

Il se remet à peindre dans son studio de la rue Sherbrooke ouest, présentant des œuvres aux expositions de la Royal Canadian Academy et de la Art Association of Montreal en 1929 et 1930.

D'autre part, le Docteur Gaspard Fauteux, le jeune chirurgien-dentiste que sa fille avait épousé en 1923 se présente aux élections provinciales de 1931 dans le comté de Sainte-Marie contre le maire à perpétuité de Montréal Camilien Houde. Pour s'opposer au journal satirique et partisan du maire "Le Goglu", le jeune candidat lance, sans grands moyens, son propre journal, non moins satirique: "Le Taureau". En mars 1930, paraît le premier de quelques numéros que Gaspard Fauteux et Raoul Barré vont réaliser presque à eux seuls. Tâche considérable que de rassembler autour de quelques éditoriaux et manifestes politiques une myriade de textes pastiches, de calembours énormes, d'insultes humoristiques, de fausses chroniques spécialisées et de romans-feuilletons parodiques. Bien entendu, toujours bénévolement, Barré fournit sous la signature de E. Paulette toutes les illustrations et les caricatures d'une comédie bouffe que domine la silhouette élégante du célèbre maire de Montréal (quelque chose comme le Pingouin de "Batman") l'énorme président du comité exécutif et une jouvencelle un peu gourde et toujours bornée: la ville de Montréal. Une fois de plus Barré n'a pas perdu son temps. Gaspard Fauteux est élu député provincial en 1931, en défaisant Camilien Houde. Il le défera une fois encore au niveau fédéral en 1945. Malheureusement, Barré ne vivra pas assez longtemps pour voir son gendre nommé Orateur de la Chambre des communes assumer cette fonction de 1945 à 1949, puis devenir, en 1950, Lieutenant-gouverneur du Québec — le plus jeune de l'histoire du Canada.

Ce bref passage dans le journalisme partisan n'a pas fait oublier à Barré le cinéma et le dessin animé. Il prépare pour le Ministre de la voirie des projets sur le "Tourisme dans le Québec". Dans une entrevue parue dans le *Devoir*, il témoigne d'une foi véritablement hérachitienne dans la valeur du mouvement.

"Rien n'est immobile dans la nature, tout est mouvement; ce qui s'arrête recule, tout ce qui recule meurt. Le plus beau tableau, qu'il représente un paysage, une scène de vie, ou un personnage doit d'abord en dégager la vie, et la vie c'est le mouvement. On ne comprend donc bien un être, un arbre, une machine que lorsque la vie anime le premier, que le vent faire bruire les feuilles du second, que la troisième fonctionne."

"Hors de là, il n'y a qu'épure d'ingénierie destinée aux seuls initiés. Un monument même n'acquiert de la valeur que lorsque les foules le fréquentent; l'épure toute nue qu'en fait l'architecte n'intéresse que lui."

Il avait, déjà à New York, travaillé à un programme d'enseignement du dessin par le film, destiné à développer les qualités d'observation et de synthèse que le dessin encourage et à accroître, chez les étudiants, la maîtrise des gestes graphiques tracés après réflexion et avec une intention consciente. Quelques bandes étaient

déjà tournées ou prêtes à être réalisées sur la traduction des idées en lignes, sur la création de formes suggestives de mouvement, sur le dessin d'animaux (avec arrêt sur l'image pour permettre l'étude du mouvement ou d'une pose, etc.)

Signalant dans des articles et des annonces la création d'un "Educational Art and Film Co. of Montreal", il s'emploie à rappeler son aptitude à entraîner de jeunes talents, citant Gregory La Cava, Milton Gross et même Charles Bowers comme preuve de sa capacité à reconnaître les artistes les plus doués. Une fois de plus, il insiste sur les possibilités futures que réservent le film créatif et éducatif, inventant presque la télévision privée en expliquant que les fonctions commerciales de la radio devront très vite s'ajouter des moyens visuels pour montrer les produits dont on ne fait que parler à la radio.

Cette école-coopérative où les élèves étaient payés pour travailler à une production réelle a dû fonctionner vers 1930 autour d'un projet dont le scénario et des croquis ont été conservés: "Microbus 1er". Des tableaux de division du travail et quelques séquences réalisées par des élèves nous restent. Comme dans ses "GROUCH CHASERS", Barré partait d'une action en prise de vue réelle, en nous racontant l'histoire d'un trop bon vivant, ausculté par un docteur qui le condamne à boire de l'eau pour retrouver la santé. Et il insérait dans ce récit continu des épisodes parallèles en animation décrivant les effets de ce traitement sur les joyeux microbes séjournant dans l'estomac du malade — un véritable déluge qui provoquera une inondation générale et exigera la construction d'une arche jusqu'à ce que tout revienne à la normale. Dans un final triomphal et rabelaisien, le patient sort d'une vespasiennne, tandis qu'une fanfare qu'on ne voit pas joue la Marseillaise.

Des pages entières de croquis préparaient toute une ménagerie d'animalcules, d'oiseaux fous, de lapins étranges, de pigeons vilbrequins, de microbes navrés en chapeau haut-de-forme et surtout un couple de monstres multipattes Dalilah et Samson qui annoncent plus les paroxysmes burlesques des studios Warner de Leon Schlesinger que l'harmonieux âge d'or de l'époque disneyenne.



Raoul Barré dans son atelier de Montréal vers 1930.

Barré envisage une co-production avec la France. En octobre 1931, son frère Hercule, commissaire du commerce du Gouvernement canadien à Paris, lui écrit qu'il a bien reçu l'échantillon du "Roi Microbus 1er" et qu'il va essayer de trouver des gens susceptibles de s'y intéresser. Un jeune cinéaste d'animation français Jean Regnier offre de collaborer au projet, notamment à la sonorisation.

Il est des carrières cumulatives où rien ne se perd jusqu'au triomphe final. D'autres se révèlent plus volatiles. Dans la missive chaleureuse et dévouée, qu'Hercule Barré adresse à son frère, le passé pas plus que le futur ne pèse bien lourd. "Je suis installé dans un petit appartement et je pourrai te loger dès ton arrivée ici. Donc tu vois tout s'annonce assez bien."

Raoul Barré arrive au terme d'une carrière à rebours. Le peintre reconnu, l'illustrateur sollicité, le pionnier incontesté du dessin animé américain des années '10 est maintenant rendu au stade des bancs d'essais. Quant au futur, le cancer qui le ronge va maintenant l'emporter en moins de six mois douloureux.

Raoul Barré meurt à l'âge de 58 ans, le 21 mai 1932, à la résidence de son frère Georges à Outremont. Il est enterré au cimetière de la Côte des Neiges à Montréal, ce qui donne aux journalistes l'occasion de ramasser dans de petites colonnes, quelques détails de cette vie bien remplie. Fanfares éphémères qui ne sauront pas protéger Barré contre quarante années d'oubli.

XXX

Ainsi s'achevaient la vie et l'œuvre d'une des créateurs québécois les plus entreprenants de ce début de siècle. Toujours disponible et jamais arrivé, il a couru plusieurs lieux à la fois. Comme Charles Cross, Lewis Carroll ou Nadar, il s'est trouvé aux sources de notre XXe siècle pris entre des formes d'expressions traditionnelles et de nouveaux moyens de reproduction, entre Victor Hugo et la linotypie, Monet et Kodak, Sarah Bernhardt et Méliès, les arts de la main seule et les suggestions impératives des machines à communiquer. Mais il était trop bon peintre, bon cinéaste d'animation et bon cuisinier pour ne pas se tirer d'affaire. Et dans chacun de ses domaines, à Paris comme à Montréal ou New York, il s'est exercé à pratiquer journalement ce que le mélancolique Amiel avait noté dans son journal intime: "Où l'on apporte de la joie, il est à peu près certain qu'on la trouve."

Il est certain que le temps est venu de redécouvrir et de rassembler ses œuvres dispersées, de retrouver les propriétaires inconnus de ses tableaux, de rephotographier ses planches humoristiques, ses illustrations et ses bandes dessinées, de faire retirer ses films, bref de penser à organiser les fêtes du centenaire de sa naissance passé inaperçu en 1974. Car c'est peut-être à nos risques et péril que nous avons négligé les exemples stimulants que proposent les œuvres et la vie de Raoul Barré.

Aussi, à l'intention de notre époque où les lois de Darwin vont rendre les "GROUCH CHASERS" aussi rares que les bisons dans les Prairies ou les tourtes dans tourtières québécoises, je souhaiterais terminer ce dossier sur une petite annonce inclassable.

ON DEMANDE

DES RAOUL BARRÉ

POUR RENDRE LA VIE SUPPORTABLE

Travail d'avenir mais bénéfices

marginaux. Diplômes et autos

pas nécessaires. Pour plus d'informations relisez cette brochure.

In Search of Raoul Barré

Continued from page 1

"Everybody respected him. He was our idol. He not only showed us how to draw the image of a step, but also how to make it move and to provoke laughter. He was a great help, a pleasure to work with at the Sullivan Studios." We can believe this testimony since it came from Otto Messmer who was the creator of the best animated and comic strip adventures of *FELIX THE CAT*. But unfortunately, for many years, virtually no one has seen the films of Raoul Barré.

In order to have a better understanding of his life, we shouldn't consider him simply as a gifted amateur or a dilettante who dispersed his energies in too many directions. He was truly innovative, a trail-blazer who explored new ideas and techniques where others lost their way.

XXX

Vital-Achille-Raoul Barré was born in Montréal on January 29, 1874. In his family of twelve children, he was considered the "artist". After completing his studies at the Institut du Mont Saint-Louis, he planned to become a painter and was encouraged in this direction by his father (a wine importer, particularly church wine, not a small detail given the religious enthusiasm of turn-of-the-century Québec).

In July 1891, Raoul Barré left for Europe to study at the Ecole des Beaux-Arts and the Académie Julian in Paris. The trip to Europe, especially Paris, was considered a necessary ritual for young Canadian painters. Barré was there at about the same time as Ernest Lawson, Suzor Côté, Clarence Gagnon and other artists of that generation. Many of the Canadian artists who had gone to Paris in order to master the traditional European academic figures unexpectedly acquired a whole range of pertinent techniques for representing the sky, the rivers and the snows of their homeland. On their return to Canada, they became the nucleus of an impressionist school in Montréal and Toronto.

Some of Barré's works, including "La Baigneuse" (1913), "Les ruines de l'ensevelie" (1929), and several series of sketches, reveal a highly sophisticated use of impressionistic techniques in the tradition of Daubigny and Sisley. "Au bord de la mer" (1911) suggests the vigor of Cézanne in the treatment of the mass of rocks and vegetation dominating the canvas, revealing what Barré could have done had he pursued a less diversified career.

Barré also painted in the pictorial tradition of Krieghoff and Henri Julien, best exemplified by his "L'homme à la meule" (now in the Musée du Québec) and "Le voyage de bois". His interest in this type of picturesque representation of habitants and explorers is further emphasized in the many pen drawings which he did to illustrate the novels of Honoré Beaugrand, Pamphil LeMay and Rodolphe Brunet. But the form which he preferred was the large portrait done in oils, given the ease with which he could capture a likeness. ("Portrait de Madame Roy", 1929).

In the early 1900's illustrations for books, magazines and newspapers were still done entirely by hand, providing young artists with a good opportunity to test their talents as illustrators or caricaturists. Whether in "La Revue Nationale" (August 1895 to January 1896), in "La Revue des Deux France" (April to August 1898) or in "Le Monde Illustré" (1902), Barré's prolific contributions were worth notice. While other artists usually supplied two or three illustrations for a publication, he used to provide the frontispiece, illustrated titles, initial letters, vignettes and all the remaining illustrations. He also illustrated many of Pamphil LeMay's books, notably, *Mariette* (1902) and the second

edition of the *Contes Vrais* (1905). While these drawings were typical "fin de siècle" illustrations, often hastily composed, they demonstrated his ability to present expressive characters and lively activities capturing people and places with intensity and intelligence.

While in Paris, Barré worked for several satirical magazines. During the general battle for the appeal of the famous Dreyfus case, he produced a series of caricatures for the magazine "Le Soufflet" which openly supported the accused. In this way, Barré received recognition equal to that of the great caricaturists of the time, such as Caran d'Ache and Florian. Clémenceau, too, commented favourably on Barré's courageous drawings in the paper he edited.

Barré returned to Québec in 1898, intending to divide his time between painting, caricaturing and illustrating. In 1901, he produced a satiric album entitled "En roulant ma boule". Done in the precise style of Caran d'Ache, it satirized the traditional preparations for the St-Jean-Baptiste Day festivities.

That same year, he married Marie-Blanche-Antoinette Skelly in Montréal and left immediately to live in Paris for a year. Their daughter Marguerite was born there in July 1902. In November of the same year, the family returned to Québec.

Montréal, at this time, had a population of 326,000 and though it was the largest city in Canada, it could not sustain the hopes and curiosity of the young painter nor allow him to earn a living. Thus in 1903, Barré left Québec and moved to New York where he lived for the next twenty-five years. At first he worked as a portraitist and illustrator, participating, despite the distance, in Canadian exhibitions.

At this time, the photographic image had not yet come to dominate magazines, newspapers and advertisements. Barré worked for George Batten and Co., a firm which specialized in commercial art. With his solid background, he soon began to direct and run the production of ads, posters and illustrations. Since the founder of the company was getting old and his son showed little interest in running it, Barré was in a position to take over the direction of the firm.

Barré, however, had not completely forgotten Québec. He continued to send drawings and illustrations to newspapers and magazines. In 1902, when he was still living in Montréal, the daily newspapers were just beginning to include caricatures and cartoons in their copy. But in Chicago and New York a new wave of cartoon characters in comic strip form was emerging and along with it a new enthusiastic audience. The December 20, 1902 issue of "La Presse" took an innovative and radical step, in Montréal, by publishing a block of eight images by Barré entitled "Pour un dîner de Noël". The successive images depict a farmer, his wife and their sons chasing a reluctant turkey. While the precision of the drawing and the detailed background relate to the comic style of the last century, the intensity of the action, the exaggeration of form and movement typify Barré's graphic vitality and drive. This series, the first done by a Québécois, represented the birth of the comic strip in Québec. In 1904 with strips by Bourgeois, Busnel and Béliveau in "La Patrie" and by Bourgeois and Charlebois in "La Presse", the comic strip came into its own as an art form with broad popular appeal. Unfortunately, this early "blossoming" only lasted for six years.

In June 1906 a full page of Barré's cartoons, "Les Contes du Père Rhault", were published in "La Patrie". These alternated weekly with Busnel's "Les aventures de Timothée". This continued until 1909 by which time a total of 57 episodes had been published.

In the tradition of the mischievous children of Dirk's "Katzenjammer Kids" and Outcault's "Buster Brown", Barré produced between eight and ten images at a time to describe the pranks played by Fanfan and P'tit Pit, on their father,

Aunt Frizine and finally almost everyone else, each episode usually culminated in a vigorous spanking of the two brats, a compulsory ritual in an era richer in rectitude than our own.

On January 11, 1913, after nearly four years absence, Barré appeared again in "La Patrie" with a strip entitled "A l'hôtel du Père Noé" and signed VARB (a pseudonym formed with the initials of his name). It was first produced in 1912 for a New York newspaper and distributed by the McLure Newspaper Syndicate. It appeared weekly twenty-one times until June 1913. The strip detailed animal life and it was a combination comedy-parody-metaphor of human life: animals living together, enduring each others' presences, quirks, etc. At the very bottom of the strip, lilliputian animals living their own set of adventures comment on the main action taking place above them. Four years later, Barré again used this device introducing the "Joys" and "Glooms" in the animated series THE PHABLES.

Precisely at this point, new systems of images suddenly appeared which impelled the young painter and illustrator along a new course.

One night at the cinema, Barré saw his first animated film. (Was it by Winsor McCay, Emile Cohl or Stuart Blackton?) He was both intrigued and amazed by the enormous possibilities that seemed to lie open to graphic artists. The growth and multiplication in number of nickelodeon and film production companies at this time can only confirm his impression.

It is likely that Barré had made contact with the Edison workshops about 1912. Soon after, he began to work with William C. Nolan making advertising films either in actual shooting or in animation. These films were made for cinemas as well as for projection in Times Square. He also directed some films which served as prototypes for his future series.

In 1914, Raoul Barré in the Bronx opened one of the first animation studios designed and organized to produce animated films regularly and continuously. It was in this studio that he and Bill Nolan initiated such famous animators as Gregory LaCava, Frank Moser, Pat Sullivan and Dick Huemer into the art of making animated films. Things seemed to be going well for Barré on all fronts.

From a distance, what these men achieved may not seem impressive, but in fact they created a graphic and dynamic system of representation without precedent. We are only just beginning to realize that the artists of the New York school of animation, in the anonymity of their studios, had to construct from nothing a precise craft, and resolve a whole series of fundamental problems in the areas of structure and form; notably inking the outline, careful superimposition of the different animated phases during the drawing and shooting, insertion of backgrounds and half-tones. Indeed, they refined their baroque art to a classical level which should find its place between the monsters of Bomarzo and the Nanas of Niki de St-Phale.

The problem of strict positioning and superimposition of the successive images, whether during drawing or shooting, constituted a major hurdle. Projection onto a large screen revealed the quality of superimposition and of the succession of animated images which give the illusion of movement. Sometimes the characters along with the background would jiggle uncontrollably only to freeze completely as soon as there was a scene without animated action. They tried a number of solutions, with no great success. For example, Winsor McCay and Paul Terry used a paper cutter to give perfectly straight edges to the sheets of paper and right angle forms to keep them exactly superimposed, one on top of another. Bray made use of a system of crosses in the four corners of the drawing, a form of registering borrowed from colour printing techniques.

In 1914 Barré resolved the problem of registration and superimposition by creating the "peg system". Each drawing could now be mechanically perforated. These holes in the sheets of drawings allowed them to be perfectly aligned on a peg board. In this way the successive phases of the animation process were assured of exact correspondence. Holes perforated in tracing paper, celluloids or backgrounds found in every animator's studio are paying homage, as discreet as it is enduring, to Raoul Barré.

The drawing technique used by Barré was that of drawing on paper. It was a demanding discipline. The characters, outlined only in pencil or pen, totally lacked the coloured opacity that painting on celluloid would later provide. They could not move too freely without the background becoming visible through their silhouettes. A method had to be found whereby characters could be animated without overlapping or becoming entangled with the background elements. This is why, in all the animated films of this time, characteristically backgrounds were reduced to a minimum, a few simplified forms lost in an immense white field. The pieces of background were simply paper cut-outs, which were placed around the edges of the image frame, at a respectful distance from the characters, and which freed for them a kind of shining arena. Sometimes, an element of the background, the line of the horizon or of the floor, or of a door opening, had to be redrawn around the character at every phase of animation. For these reasons, some elements of the background were often reduced to a single line.

From 1915 onwards Bray and Hurd, along with Paul Terry, were to be responsible for the spread of the technique of cell animation which was to dominate the field in the 1920's. However Barré, and later on Sullivan, deliberately continued to draw on paper. They wanted to preserve the qualities of contrast and graphic simplification required by this approach, and which was further accentuated by filming on positive stock. Thus there appeared a style of black and white animation, typical of the New York School which started with the works of Winsor McCay, and continued with Barré's ANIMATED GROUCH CHASER, Fleischer's OUT OF THE INKWELL, and Sullivan and Messmer's FELIX THE CAT. It always remained close to the graphic and typographic tradition which inspired it, and in which pen and ink and the hand of the artisan played the major roles.

Barré was always searching for ways to perfect the disassociation of the three dynamic elements, characters, background and special effects, and in his GROUCH CHASER series he made use of transparent material. At first, he used plates of glass on which he drew such special effects as cigar smoke, smells and splashes of liquid. Glass also allowed him to insert an element of foreground and make a character walk behind a tree without having to draw the process step by step.

Eventually Barré made use of cell animation techniques for these foreground effects. In his studio, beginning in 1915, Bill Nolan put the background itself on long strips of paper in such a way that it could be moved horizontally (or vertically) behind a moving animated character who, although stationary would appear to be going forwards, backwards, (up or down). Similarly, by using translucent or transparent foreground (glass or celluloid), they could put specific foreground elements in front of moving animated characters, and eventually could even animate the whole background.

Finally, in order to reduce the incredible amount of work involved in the preparation of successive phases in the animation process, Barré introduced the "slash system" whereby the moving parts of a character (the arms, legs or head) were separately superimposed on the stationary parts (for example, the torso). The latter, of course, need not move for a number of seconds.

The spread of the cell animation technique (patented by John Randolph Bray in 1915) was a decisive trigger in the industrial organization of American animated film. Bray Studios Inc. which in its first year (1914) seems to have produced only five short films (the series COLONEL HEEZA LAIR and BOBBY BUMP), the next year turned out no less than thirty (notably the OUT OF THE INKWELL films of Max Fleischer), and in 1916, it produced forty films (including Paul Terry's FARMER ALFALFA). However, this increase in production was not without production mistakes such as reflections off the celluloid and uncontrolled background movements. Meanwhile Barré stuck with his technique of animation on paper, and in 1915 still successfully produced 15 ANIMATED GROUCH CHASER films. He managed to resolve many of the problems of producing animated shorts, both in quantity and quality, by combining the advantages of a still primitive but powerful style with a technical setting and mode of operation superior to those of his colleagues. All the conditions necessary for systematically organizing the production of animated films were now fulfilled and the stage was set for the emergence of the large studios of the nineteen thirties.

The main characteristic of Barré the entrepreneur, as well as of Barré the producer, was his great confidence in the development of animated film. As early as 1910, he was exploring the possibilities of sound and colour. He tried sticking pieces of transparent coloured paper onto his figures to give them colour. He realized that one day this would be done and it was not too early to think about it.

Otto Messmer remembers certain predictions Barré made in 1914 (fifteen years before the arrival of sound and eighteen years before that of colour) which could only at the time be considered futuristic dreams:

'I remember one gathering — some dinner. It was the only time all the animators of New York got together. Previous to that each studio kept by themselves, but they had one big gathering and Barré made a speech. This was in the very early days. He predicted that some day the cartoons would speak, you know, and have sound effects. Everybody roared, they thought he was crazy. He said not only that, but they will all be in colour and they laughed at that as if it was a wild dream. But as you see it all came true — everything he said. If he had gone into it and could have experimented on sound and colour as well as effects, he would have been an expert.'

And so it was in May 1915, that Barré undertook, for the Edison Studios, the production of one of the very first series of American animated films, the ANIMATED GROUCH CHASER: The Animated Grouch Chaser, Cartoons in the Kitchen, Cartoons in the Barber Shop, Cartoons in the Parlour, Cartoons in the Hotel, Cartoons in the Laundry, Cartoons on Tour, Cartoons on the Beach, Cartoons in a Seminary, Cartoons in the Country, Cartoons on a Yacht, Cartoons in the Sanitarium, The Black's Mysterious Box and Hicks in Nightmareland, The Adventure of Tom the Tamer and Kid Kelly, The Story of Cook vs Chef (the first PHABLE cartoon) and Hicks in Nightmareland, The Story of Hicks in Nightmareland and Love's Labour Lost.

In this series, the unfolding story was told in sequences of live action, which alternated with episodes of animated cartoons more or less related to it. Encouraged by the graphic simplification of the paper animation Raoul Barré developed in these episodes a caricatural tone inventive burlesque and carefree animation in strong contrast to his colleagues' work which remained too close to their typographical sources. At that time, the drawings done by animators were filmed directly without first being traced, recopied or complemented by assistants. Also, animated film was produced on

the basis of 16 frames per second, which were often functioning in blocks of 4 to 12 frames. Thus, it was possible for gifted animators to capture directly the projected movement in personally expressive and daring phases. Barré, with his spontaneous and highly developed techniques of animation, gave to certain characters like Jip, Kid Kelly's little dog, not only movement but their own personalities, paving the way for such divergent and soon-to-be-firmly established figures as KoKo the Clown and Felix.

While most animators, around 1910, were content to pattern their work on the elegant and descriptive style popularized by 19th century magazine illustrations, Barré introduced an entirely different approach. His drawing was simple, cursory and firm, and he pioneered a style of comedy and graphic humour prettelling new theatrical and musical modes which would flourish with the coming of sound to animated film. The lecherous and ugly character of Silias Bunkum, the insects of *Cartoons in the Country*, the eccentric germs of *Cartoons on the Beach*, and *Cartoons in the Laundry*, the imaginative adventures of the little Kid Kelly, his dog Jip, and the nightmarish visits to hell of Hercules Hicks set the stage for all the scenes of burlesque and controlled excess which would be the hallmark of American animated film for the next fifty years. His films were innovative and expressive, establishing a figurative visual language which animators in New York as well as Hollywood would later pick up and develop.

Animation is a graphic art of total creation, which offers all the freedom of a blank sheet of paper. Inherent in it are at least as many fantastic possibilities as the magical effects gained through the use of trick pictures and the "stop-action" technique in live shooting as practised by Méliès, Smith, Blackton and Dickson. We know that in the early days filmmakers, starting with Méliès and Smith, demonstrated the absolute realism and unrealism which could be attained in film. They gave new credibility to magical and archaic visions of the world by peopling their films with ghosts, dwarfs, giants, severed heads and multiple beings. They could also create the effects of disappearance, apparition and metamorphosis, using the "stop-action" method. All it takes is for this method to become a technique in itself, and for entire films to be constructed around it, and animated film is born. "One turn, one picture!"

From 1906, animated filmmakers applied this frame by frame animation technique to real living people and inanimate objects in such films as *L'Hôtel Electrique* by Secundo the Chomon and *The Haunted Hotel* by Blackton (1907). Clothes would leave their wearers, pens would write by themselves, pieces of furniture would leap into the air and fly around, enhancing the already classical level of fantasy and the inexplicable which characterized some of these early films.

On the other hand, a second mode of expression occurs, when this frame-by-frame procedure is applied to animate drawings rather than live characters and real objects. The pandemonium is replaced by a quieter atmosphere. For example in Cohl or Blackton, it produces dreamy associations of images and ideas, comic metamorphoses, and strange autonomous growths in drawings. We have to remember these random successions of ideas and metamorphoses, invented by these early filmmakers, to better understand the third trend of comic action and impossible happenings which began in 1911 with the work of McCay, Bray and Raoul Barré.

Of course, if Barré lacked inspiration, he could always fall back on old formulas like random transformations, which had worked before, as is illustrated by the somewhat hasty carefree succession of caricatures in *Cartoons on a Yacht*. But in the GROUCH CHASER series, he uses new forms of anthropomorphism. Not only do animals assume human characteristics as in fables, (insects in love, a juggling grasshopper or an acrobatic dog) but also inanimate objects are

endowed with lives of their own. In *Cartoons on a Yacht*, a chair painfully stretches out its legs when a fat lady gets up from her seat, while in *Cartoons in the Country* a chair leaves the screen after having been juggled by the grasshopper.

The ANIMATED GROUCH CHASER series developed examples of logically structured metamorphosis and nonsense that defined the standard of caricature in American animated drawing for the next thirty years. In *Cartoons on the Beach*, Mr. Hicks gets lost in the sky and casually takes a bite out of a cloud, as a result of which he suddenly sprouts wings. In *Cartoons in the Hotel*, a cow eats Silas Bunkum's beard, immediately grows a beard of its own and heads for the barbershop; a chicken eats ostrich feed, grows to gigantic proportions and lays an enormous egg from which hatches a small car. It is obvious that Barré consciously introduced surreal elements into his animation. A young girl's chaperone is literally transformed into a dragon in an episode of *Cartoons in the Parlour*. In *Black's Mysterious Box*, two hairy arms emerge from a fantastic box, drag the hero inside and end up grabbing anything within reach.

Barré's early experiments prepared the way not only for the fables of Paul Terry, the Van Beuren Corporation, and the great Disney fantasy world, but also the paroxysms of Bob Clampett and Tex Avery. He spared nothing in his exploration of the world of imagination: Hercules Hicks visits in turn, heaven and hell, and discovers the fountain of youth; in Barré's PHABLES the abstract concepts of happiness and sadness are personified by the "Joys" and the "Glooms", tiny gnomes who trot around at the bottom of the frame. The evocation of the supernatural or fantastic was even used to produce changes in shape and dimension in sequences of *Felix in Germ-mania*. The same fundamental anxieties which, in the works of Lewis Carroll and Kafka or in classical fairy tales, are the basis of scenes of metamorphosis and perpetual search for food, are also present in animated film. The morbid hunger which devours the cadaverous ogre in *Cartoons on the Beach* is later found in such industrious and ever-hungry characters as Sullivan's *FELIX THE CAT* and Lantz's *Woody Woodpecker*.

By 1915 it was obvious to media tycoons that the public preferred images to words. "Syndicated" comic strips appeared in the newspapers of the smallest cities and towns. Even Hearst's King Features Syndicate decided to finance animated films based on popular comic strip characters in order to broaden their popularity. Gregory LaCava and Frank Moser left Barré to animate *JERRY ON THE JOB*, *KRAZY KAT*, and *BRINGING UP FATHER*. Like Barré, Frank Moser and George Stalling worked on the Tom E. Power's PHABLES (JOY AND GLOOM). But the seven PHABLES that Barré directed in 1916: *The Phable of a Busted Romance*, *Feet is Feet*, *A Newlywed Phable*, *The Phable of a Phat Wooman*, *Cooks versus Chefs*, *T'was But a Dream and Never Again* and these were indisputably the best of the series. In these PHABLES Barré succeeds in animating the relatively elementary drawings of Tom Powers even better than his colleagues, and these films have a vivacious tone and intense level of caricature which outstrips and contrasts with the more moderate humour of most of the films being made at that time. Ridicule reached a peak in *Feet is Feet* with the trials of the fat lady whose shoes are too small for her. In the *Phable of a Busted Romance* he voluntarily saturates the unfolding story with seemingly unending successions of intertitles supporting the situation. Similarly, throughout the series, the little Joys and Glooms follow every incident, be it fortunate or ill-fated, and alternately chase each other off the screen, sometimes quite brutally.

After the PHABLES, Barré produced and animated a new film series based on the comic strip characters Mutt and Jeff, created by Harry Conway, Bud Fisher (1884-1954). The opportunity to work on one of the most important

and popular comic strips of the era was quite a coup for Barré and his workshop. The strip was so sought after that newspapers struggled for the rights to print it.

In 1916 after many attempts, Charles Bower (1889-1946) and Raoul Barré founded the BARRE-BOWERS STUDIO. The studio brought together Dick Friel, Burton Gillette, Ben Sharpstein, newcomers like Dick Huemer, William Tytla, and later, Nat Collier, Ted Sears, Mannie Davis, Isadore Klein, John Foster and Harry Bailey. In three years, Mutt and Jeff, the heroic stars of the world of comic strips, appeared in such films as *The Interpreter*, *Promoters*, *The Chamber of Horrors* (1916), *Harps and Halos* (1917), *Cramps*, *The Dog Pound*, *The Hospital*, *The Inventors and Wall Street* (1918). These films reveal a marked progress in the capacity to introduce drawn characters in continuous and well-developed action: the true Hitchcockian scenario of *The Interpreters*; the burlesque duo in *Dog Pound*, with Jeff playing a fool and Mutt his guardian, in an attempt to fool the police; the economic but effective scene in *The Promoters* where administrators who are "straw men" are literally made of straw and manipulated by strings.

By 1919 the animated film industry in New York was quite clearly established. Four major animators, considered the most competent and reputable, dominated the production: Raoul Barré, John Randolph Bray, Early Hurd and later, Paul Terry. However, relations between Barré and Bowers were becoming strained. Perhaps Barré feared that Charlie Bowers was seeking to take over more and more control of the studio. Very depressed by this situation, Barré suddenly abandoned not just his studio, but the whole field of animation. Happily

enough, he was not well suited to neurosis and his depression did not last long. Without really leaving New York, he withdrew to Glenn Cove. In this quiet spot on Long Island, which at that time was right out in the country, Barré was able to devote himself completely to painting and illustration.

He did a series of portraits of actresses and high society women, entitled "The Blond of the Month", which was used in magazines to advertise Marchand Hair Treatments. He also worked on some stained glass windows for a church in New York.

Soon Barré was again working in New York. He did some animated cartoons for Rube Golberg and for the TAD'S INDOOR SPORTS series of Thomas A. Dorgan. During 1926 and 1927 he spent some time in Pat Sullivan's workshop, participating in the production of about ten *FELIX THE CAT* films. Along with such people as Otto Messmer, Al Eugster, Rudy Zamora, Geo Canata, Dana Parker and Sullivan himself, who was delighted to have the help of so eminent an animator and director.

Barré has mastered completely particular characteristics of visual irony which made Felix the first superstar of animated cinema. His pre-occupied walk, cannibalistic smile, endless ingenuity and all-purpose tail made Felix the Cat popular throughout the world. Barré also introduced some of his favourite themes to the films he worked on: a comic zoo in *Hunts the Hunter*, evil and gluttonous germs in *Felix in Germ-mania*, funny fat women in *Felix Trumps the Ace*; Noah's Ark in *Pedigreedy*. He directed the best sequences of *Two Lip Time* (watering the tulips with gin) and of *Felix Busts a Bubble* (a sabotage of the screen tests by putting a distorting lens on the camera).



Inserted in the foreground is Pat Sullivan at the microphone. Behind him the assembly line of the Sullivan Studio in 1926. From left to right Pat Sullivan again, Otto Messmer, Raoul Barré, Dana Parker, Harold Walker, Al Eugster, Jack Bogle, George Canata, Tom Byrne and one unidentified artist. In the far right background, of course, is Felix the Cat.

Circulation: Avouée: 15,000
Inavouée 400,000

CANADA
PORT PAYÉ
POSTAGE PAID
1 C.
NO. 5055
MONTREAL

LE TAUREAU

5¢



JOURNAL HUMORISTIQUE

VOL. I — No 2 — Montréal, le 26 avril 1930

...Et nous ne sommes pas pourris

ESSAYE A M'AVOËRE

"ILS" ONT VOULU NOUS FAIRE
TAIRE, MAIS NOUS CONTI-
NUERONS A PARLER

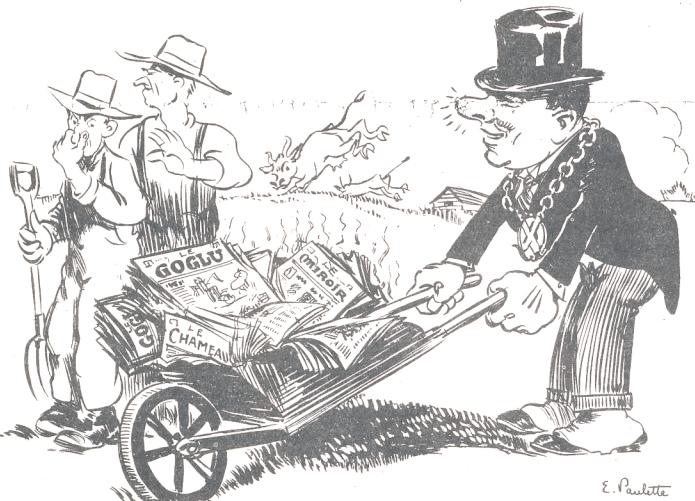
LEUR CHANTAGE

Dès la première apparition de notre journal, nous avons été l'objet d'attaques directes de la part des cliques houïstes. Des accusations à la charge du valet du Baron Fantomas ont pénétré dans nos bureaux avec l'intention de tout saboter. Ils n'ont trouvé que notre auteur, placide et calme, qui les a proprement mis à la porte.

Mais les houïstes ne se sont pas tenus pour battus. Des clichés ont disparu et plusieurs manuscrits que nous réservions pour notre second numéro. De sournoises perquisitions ont été faites en notre absence et par des gens mal intentionnés. On voulait non seulement savoir qui rédigeait le "Taureau", mais on avait mission de tout mettre en œuvre pour empêcher la parution de notre second numéro.

Évidemment, nous détruisions les combines du grand truiste et cumulard Camiyan 1er. Aussi avons-nous subi, tout d'abord l'assaut direct destiné à détruire nos instruments de combat, puis l'assaut indirect par la menace et le chantage.

Nos amis ont été approchés, sollicités. Mais comme nous ne sommes pas l'instrument d'une clique, nous avons fait répondre



LES DECHETS DE CAMIYEN HOUDE

Houde (aux cultivateurs): — Prenez ma parole! Comme engrais pour la culture d'une campagne, y a pas de meilleur fumier. Voyez ce qu'il a fait pour la mienne !!!

Malgré leurs accusations et leurs promesses de patronage "ils" vont som-BRAY !

"Le Taureau" the partisan publication which Gaspard Fauteux and Raoul Barré peppered with political manifestos, elaborate puns, humorous insults, cartoons and parodies.

Then for once in his life Barré encountered an obstacle he could not immediately overcome. He was ill and had to leave the competitive world of New York for Montréal and the care of family and friends (Elzéar Roy and Ozias Leduc).

He began to paint again in his studio on Sherbrooke Street West, and exhibited some of his works at the Royal Canadian Academy and at the Art Association of Montréal in 1929 and 1930.

During this same period Dr. Gaspard Fauteux, the young dental surgeon whom his daughter had married in 1923, became involved in politics. In the 1931 provincial elections he ran against the everlasting mayor of Montréal, Camilien Houde. In order to counter the influence of the journal "Le Goglu", which supported Houde, the young candidate started one of his own, no less satirical, with very few resources. It was called "Le Taureau". In March 1930 the first issue appeared, produced almost singlehandedly by

Barré and Fauteux. The journal was filled with political manifestos and editorials, elaborate puns, humorous insults, false chronicles, cartoons, and parodies. Naturally taking no payment, Barré, under the pseudonym E. Paullette, provided a whole comedy of illustrations and caricatures. The main figures were the well-known silhouette of the elegant mayor (a little like the Penguin character in Batman) the enormous Executive Committee president, and a somewhat clumsy and foolish maiden representing the city of Montréal.

Once again, Barré put his energy to good use. In 1931 Fauteux defeated Houde, and again at the federal level in 1945. Unfortunately, Barré didn't live to see him appointed Speaker of the House of Commons from 1945 to 1949, or become Lieutenant-Governor of Québec in 1950, the youngest in the history of Canada to hold this position.

Barré's short foray into partisan journalism did not halt his interest in film and animation. He prepared the scenarios for two films for the provincial Department of Roads, called "Tourism in Québec".

In an interview for "Le Devoir" he revealed a truly philosophic faith in the value of movement:

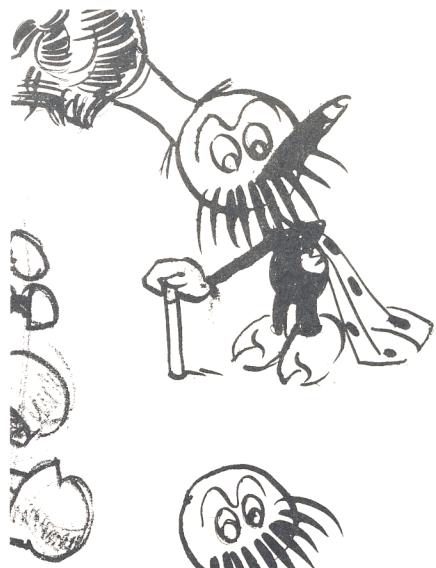
"Nothing is immobile in nature, everything is movement; that which stops begins to move backwards, and all that moves backwards dies. The most beautiful painting, whether it be a landscape, a portrayal of daily life, or a person's portrait, must first of all capture life, which is movement. One can only understand a living being, a tree, or a machine when one sees how life animates the first, how the wind rustles the leaves of the second, and how the third works."

Beyond that, there are only engineers' blue-prints, intelligible only to specialists. Even a monument gains its value only when people visit it. The architect's design is of interest to no one but himself."

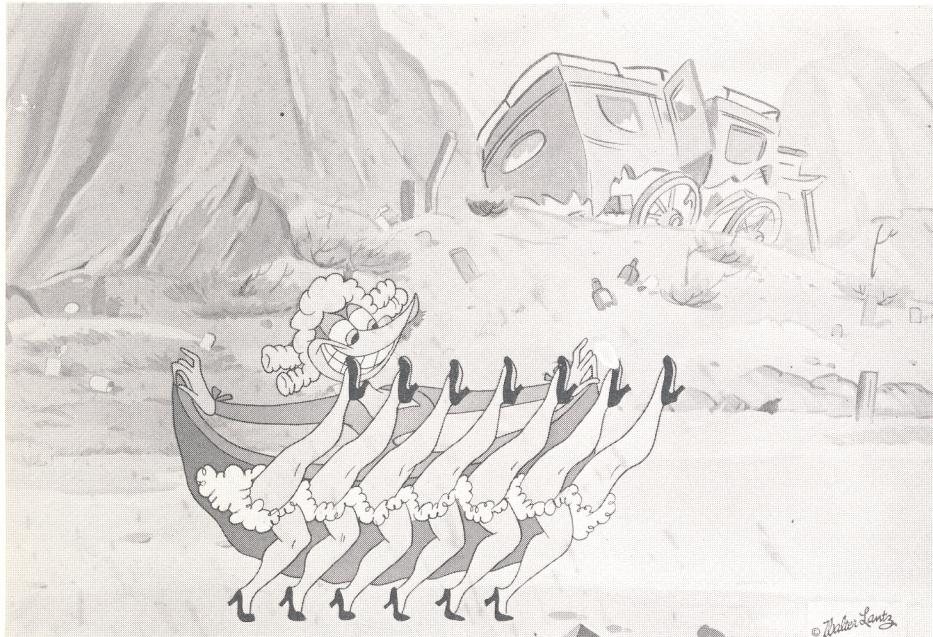
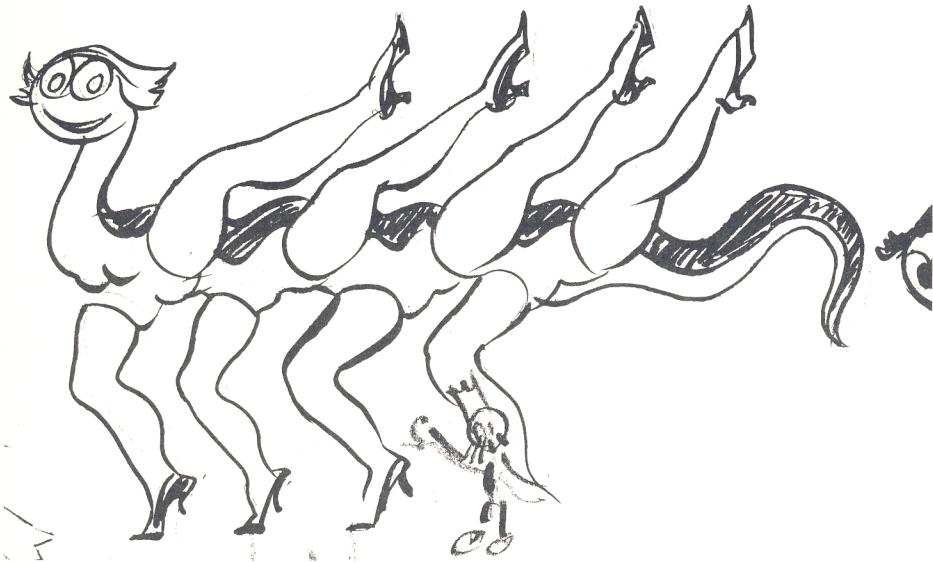
In New York, Barré had worked on a program of films for fine art students. It was designed to use drawing to develop the students' powers of observation and synthesis, to encourage them to consciously reflect on a projected movement and to teach them to master the necessary graphic techniques and gestures. Some reels were completed or ready for production on how to translate ideas into lines, on how to create forms which suggest movement, on how to draw animals (using "stop-action" to study a movement or a pose).

Through advertisements and articles Barré announced the creation of the "Educational Art and Film Company of Montréal". He cited the names of famous artists that he had trained such as LaCava, Milton Gross and Charles Bowers as proof of his capacity to recognize young promising talent. He confirmed his prophetic ability by foreseeing the possibilities which recreational and educational films would offer in the future. He foretold of commercial television when he explained how radio would soon call upon visual means to show the products which they could only describe orally on radio.

The students in this co-operative school were paid to work on actual productions. In 1930 they participated in a project called "Le Roi Microbus 1er" from which some of the work schedules, the scenario, some sketches and animated drawings have been preserved.



The King 'Microbus 1er', the hero of Barré's 1929 project.



Sketch of the multipede 'Delilah' prepared for 'Microbus 1er' (1931). It is more than a forerunner of Woody Woodpecker's eccentricities in Walter Lantz's Stage Hoax (1952). Barré signals the beginning of the world of riotous burlesque which would later characterize the works of Walter Lantz, Bob Clampett and Tex Avery.

In this project, as earlier with his *GROUCH CHASERS*, Barré starts with a live-action sequence to tell the story of a too eager "bon vivant" who is examined by his doctor and told to drink water constantly in order to recover his health. Parallel to these live sequences are animated images of happy germs in the rich man's stomach who build an ark in anticipation of the flood, and take refuge in it until everything gets back to normal. In a triumphant finale the man exits from a street urinal to the sound of an invisible brass band playing the *Mar-sellaise*. There are whole pages of sketches of a complete menagerie of small animals, zany birds, strange rabbits, pigeons with crankshafts for bills, sad-looking germs wearing funerary top hats and a couple of remarkable monstrous multipedes named Samson and Delilah. All this material was more a preview of the riotous burlesques produced by the Warner Studios under Leon Schlesinger than of the harmonious products of the golden age of Disney.

Barré envisioned a possible co-production with France. On October 1931 his brother Hercule, who was Canadian Trade Commissioner in Paris wrote to him that he had received the sample reels of "Roi Microbus 1er" and that he would try to find people in France who might be interested in it. A young French animated filmmaker, Jean Regnier, offered to collaborate on the project and was especially interested in working on the soundtrack.

Some careers are cumulative, everything leads to final triumph. Others are more evanescent, and in Raoul Barré's life, when he received the warm and devoted letter from his brother, it seemed that the past weighed as little as the future. Hercule Barré said: "I am living in a small apartment and I can put you up when you arrive. So you see everything looks promising". But Raoul Barré was coming to the end of his career which was in some sense, inverted. He began as a successful painter and illustrator, he became indisputable pioneer of American



Barré kept for himself the animation of Scene 20 of 'Microbus 1er' in which the King rides on a strange kangaroo. (At the old rate of 16 frames a second the difference between every drawing was greater than at 24 frames a second).

animated films, and at the end of his life he had reached the stage where he had to prove himself. As for the future, he would succumb within six painful months to cancer.

Raoul Barré died at the age of 58, on May 21, 1932 at the home of his brother Georges in Outremont. He was buried in the Côte-des-Neiges cemetery in Montréal. Although some details of this full life were printed in the newspapers at the time, they were empty tributes and could not shield him from obscurity for the next forty years.

Thus the life of one of Québec's boldest and most enterprising creators came to an end. Ever advancing, yet never established, he tried to do too many things at once. Like Charles Cross, Lewis Carroll or Nadar, he was at the very source of 20th century consciousness, caught between traditional forms of expression and new means of reproduction, between Victor Hugo and the linotype, between Monet and Kodak, Sarah Bernhardt and Méliès and finally between the Art of the single hand and the imperative suggestions of the emerging technical facilities. But he was too good a painter, too good an animator and, incidentally, too good a cook, not to make his own way, whether he was living in Montréal, New York or Paris. He practised daily the maxim summarized by the melancholy Amiel, in his personal diary: "Wherever you bring joy, you are almost certain to find it."

It is clear that the time has come to rediscover and collect the widely dispersed works of Raoul Barré, to hunt for the unknown owners of his paintings, to re-photograph the original plates of his satirical drawings, his illustrations and his comic strips, and to search out whatever copies of his films are left; in short, to celebrate the centenary of his birth, which passed unnoticed in 1974. It is indeed our loss that we have so long neglected such a stimulating example as the life and work of Raoul Barré.

Finally, as a salute to our era, where "survival of the fittest" could make such things as "Grouch Chasers" as rare as the buffalo on the Prairies or the turtle dove of Québec "tourtières", I would like to close this dossier with a small advertisement that could never be printed elsewhere:

HELP WANTED

People like Raoul Barré to help make life bearable. Good opportunities for the future but marginal benefits. Diplomas and cars unnecessary.

For more information
RE-READ THIS BROCHURE

ANDRE MARTIN

Andre Martin's list of achievements can be summarised quickly: authority on animation, critic, writer, producer, director, researcher, lecturer. But in fact the effect of that list depends upon who you talk to; animators know his as, first, a maker of animated films, next as one of the foremost critics on the subject, and certainly as a major force in the gathering of historical data on the history of the art, most notably for his encyclopaedic chart on the origins of animation done for la Cinémathèque canadienne in 1967.

The Television community knows him as a producer and director of programmes, especially in Paris during the Fifties and Sixties, where he made shows for Magazine de la Recherche and *Un Certain Regard*. During the same period he made, mostly in partnership with Michel Boschet, countless films of every kind, winning prizes at Cannes, San Sebastian and Oberhausen Festivals. Not to mention his endless output of articles, scenarios, critical works and commentaries.

On the world arena, his talents helped UNESCO in their basic studies on the use of film for conserving traditional popular music. The history of the cinema has always been important to Martin, and he has used his curiosity about its origins to contribute not only to critical journals such as *Cahiers du Cinema*, *Sight and Sound*, and *Art*, but to various encyclopaedias as well. After coming to Canada in 1963, he immediately became involved with the Cinémathèque canadienne, and applied his knowledge in setting up the historical research for the animation collection.

Martin has concentrated on the present as much as on the past. He worked on the preliminary studies that led to the Labyrinth pavilion at Expo 67 in Montréal, and for that World's Fair he did the scenario and design for the Cinema Pavilion and the historical section of the animation retrospective. He has made films for the National Film Board, among which is *La Television est La*, a prize-winner for documentaries at the Vancouver Film Festival in 1967. He has been on juries for several film festivals, including Oberhausen, Montréal and the Canadian Film Awards. He has also taught communications at the University of Ottawa. His current official position is Director General of Research for the Canadian Radio, Television & Telecommunications Commission.

But his first love, it seems, is animation. He is a founding member of ASIFA and of the Annecy animation festival, is on Ottawa 76's jury, and has contributed two major studies to the publications of Ottawa 76, on Oskar Fischinger and Raoul Barré. Ottawa 76 is proud to have his contributions.

La brillante carrière d'André Martin pourrait facilement être résumée ainsi: expert en films d'animation, critique, écrivain, réalisateur, directeur, chercheur et conférencier. Mais tout dépend à quel public l'on s'adresse, car les cinéastes de films d'animation le connaissent d'abord en tant que tel, ensuite en tant que l'un des premiers critiques du cinéma d'animation, et certainement en tant que chercheur historique, particulièrement pour la préparation de la retrospective internationale du cinéma d'animation pour la Cinémathèque canadienne en 1967.

Le monde de la télévision le connaît en tant que réalisateur et producteur d'émissions télévisées, surtout à Paris pendant les années '50 et '60, notamment d'une série d'émissions pour le MAGAZINE DE LA RECHERCHE et UN CERTAIN REGARD. Pendant ces mêmes années, en collaboration avec Michel Boschet, il a réalisé nombre de films de tout genre remportant des prix à Cannes, au Festival de St-Sébastien ainsi qu'au Festival d'Oberhausen. Il a également contribué à nombre d'articles, documents, documentaires et critiques.

Sur le plan mondial, l'UNESCO a eu recours à ses talents pour la rédaction d'un document sur "Le rôle de l'enregistrement cinématographique dans la conservation des musiques populaires traditionnelles et savantes". Martin a toujours attaché une très grande importance à l'histoire du cinéma, et non seulement a-t-il contribué à de nombreux articles pour des revues telles que CAHIERS DU CINEMA, ART, SIGHT & SOUND, mais en plus il a écrit pour diverses encyclopédies. Dès son arrivée au Canada en 1963,

il a commencé à travailler pour la Cinémathèque canadienne, en faisant des recherches historiques pour la collection de films d'animation.

Martin se concentre sur le présent aussi bien que sur le passé. Il a effectué des études sur les possibilités nouvelles de traitement audio-visuel pour le projet "Labyrinthe" de l'Expo 1967 à Montréal, en plus d'être responsable de la programmation de la partie historique des projections de la retrospective du cinéma d'animation à l'Expo internationale de 1967. Il a réalisé plusieurs films pour l'Office National du Film dont "LA TELEVISION EST LA" pour lequel il a remporté le prix du Film Documentaire au Festival de Vancouver en 1967. Il a été membre du jury de nombreux festivals, y compris Oberhausen, Montréal et le premier Palmarès du Film Canadien. Il a également donné des cours d'introduction à la philosophie des communications à l'Université d'Ottawa. Il est présentement directeur général des recherches au service du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes.

Mais le film d'animation demeure sa toute première préoccupation. Il est membre fondateur de l'ASIFA, du festival d'animation d'Annecy, membre du jury pour le Festival d'Ottawa de 1976, et a contribué à deux études importantes sur Oskar Fischinger et Raoul Parré dont le Festival d'Ottawa de 1976 est fier de présenter.

CHARLES HOFMANN

Author, lecturer, broadcaster, is also a film, art, and music historian. Has created his own piano accompaniments for early films for several decades and was for some years musical director for the film department at the Museum of Modern Art in New York City. Hofmann is the author of *SOUNDS FOR SILENTS*, with a foreword by Lillian Gish.

Since residing in Canada these past four years, Hofmann has lectured and accompanied films at York University, the University of Ottawa, the University of Calgary, the Royal Ontario Museum and the Ontario Gallery of Art. At present he is lecturer in art history and film history at the Alberta College of Art in Calgary, where last year he became artist-in-residence.

Heard frequently on the air, his broadcast series include "Exploring the Arts," "People Make Music," and "Folk Tales Around the World." Author of eight books, Hofmann has also specialized in ethnic cultures, lecturing for a decade at the American Museum of Natural History, and has published "American Indians Sing" and "Drum Dance", among others.

Ecrivain, conférencier, microphoniste, M. Hofmann est aussi un historien du cinéma, des beaux-arts et de la musique. Pendant plusieurs années, il a composé sa propre musique d'accompagnement au piano pour les films silencieux et il a exercé les fonctions de directeur musical des services cinématographiques du Musée d'Art Moderne de New York. Il est l'auteur de *Sounds for Silents*, un ouvrage préfacé par Lillian Gish.

M. Hofmann réside au Canada depuis quatre ans. Il y a donné des conférences et exécuté l'accompagnement de films à l'université York, à l'université d'Ottawa, à l'université de Calgary, au Royal Ontario Museum, ainsi qu'à l'Ontario Gallery of Art. Il est présentement maître de conférences sur l'histoire de l'art et du cinéma à l'Alberta College of Art de Calgary où, l'an dernier, il est devenu artiste en résidence.

Fréquemment mises en ondes, ses séries d'émissions comprennent notamment "Exploring the Arts", "People Make Music" et "Folk Tales Around the World". Auteur de huit ouvrages, Hofmann s'est en outre spécialisé dans l'étude des cultures ethniques. Il a fait des conférences sur le sujet à l'American Museum of Natural History et a publié, entre autres essais dans ce domaine, *American Indians Sing* et *Drum Dance*.

RETROSPECTIVE RAOUL BARRÉ

CARTOONS IN THE HOTEL (ANIMATED GROUCH CHASER) 1915

With/avec Curtis Cooksey, Gladys Leslie, Yale Benner, Julian Reed, Andrew Clark, Ethel Brush, Frank Lyon.
Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Edison.
KID KELLY — THE TALES OF SILAS BUNKUM — THE HICKS IN NIGHTMARELAND.

CARTOONS ON THE BEACH (ANIMATED GROUCH CHASER) 1915

With/avec O.W. Forster, Maxinal Brown, Gladys Leslie, Charles Mussett.
Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Edison.
MR. HICKS IN NIGHTMARELAND — SILAS BUNKUM'S BOARDING HOUSE — THE KELLY KID'S BATHING ADVENTURE — A SAND MICROBE FLIRTATION.

CARTOONS IN A SEMINARY (ANIMATED GROUCH CHASER) 1915

With/avec Caroline Rankin, Gladys Leslie, Jim Alder, Yale Boss.
Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Edison.
SILAS BUNKUM'S BOARDER'S PICNIC — KID KELLY KRUSOE — MR. HICKS IN NIGHTMARELAND.

PHABLE OF A BUSTED ROMANCE (CARTOON PHABLE by T. E. Powers)

Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Hearst Vitagraph News Pictorial 1916.

FEET IS FEET (CARTOON PHABLE by T. E. Powers)

Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Hearst Vitagraph News Pictorial 1916.

PROMOTERS (MUTT AND JEFF SERIES de Bud Fisher)

Production: Barré-Bowers Studios 1916.

THE PHABLE OF THE PHAT WOMAN (CARTOON PHABLE by T. E. Powers)

Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Hearst Vitagraph News Pictorial 1916.

FELIX THE CAT TRUMPS THE ACE de Pat Sullivan

Direction/réalisation: Otto Messmer. Séquences animées par Raoul Barré/Animation by Raoul Barré. Production: Pat Sullivan Studio 1926.

FELIX THE CAT IN PEDIGREEDY de Pat Sullivan

Direction/réalisation: Otto Messmer. Séquences animées par Raoul Barré/Animation by Raoul Barré.
Distribution: Educational Films Exchanges Inc.
Production: Pat Sullivan Studio 1927.

CARTOONS IN THE LAUNDRY (ANIMATED GROUCH CHASER) 1915

With/avec Gladys Leslie, Yale Benner.
Direction/réalisation: Raoul Barré. Production: Edison.
CUPID STUDIES THE DIVORCE PROBLEM — THE KELLY KID'S KABARET — THE SUBURBANITE

FELIX THE CAT IN GERM MANIA de Pat Sullivan

Direction/réalisation: Otto Messmer. Séquences animées par Raoul Barré/Animation by Raoul Barré.
Distribution: Educational Films Exchanges Inc.
Production: Pat Sullivan Studio 1927.

Toutes les copies projetées proviennent du fond de la Cinémathèque Québécoise.

Piano accompagnement/accompagnement au piano: Charles Hofmann

English translation by Martha and Ron Burnett with the assistance of Mary Wilson and Liska Bridle

For their assistance in preparing the program and publication for this retrospective at the films of Raoul Barré, and for their permission to reproduce conversations and documents we wish to thank:

His daughter, Madame Gaspard Fauteux, his great nephew, Martin Dufresne, Messrs. Otto Messmer, Isidore Klein and Al Eugster, animated filmmakers; Jean Poirier, Archivist at the Archives Nationales du Québec.

Mr. Paul Killiam, President of Killiam Shows, Inc., for having allowed us access to his collection of classical films and authorized their screening; Mr. Patrick J. Sheehan, of the Library of Congress and Mrs. Eileen Bowser of the New York Museum of Modern Art for their collaboration in searching out films and documents. Thanks also goes to Mr. Jean Véronneau for information on the history of comic strips in Québec; The National Film Board and Mrs. Huguette Parent, in charge of N.F.B. Festivals for technical assistance.

These program and publication have been produced under the direction of Louise Beaudet, head of the Animation Section, Cinémathèque Québécoise.

Traduction anglaise de Martha et Ron Burnett avec le concours de Mary Wilson et Liska Bridle

Pour l'aide qu'ils ont apportée à la préparation du programme et de la publication consacrés à la retrospective des films de Raoul Barré, nous tenons à remercier:

Madame Gaspard Fauteux, fille de Raoul Barré, Martin Dufresne, son arrière-petit-neveu, Messieurs Otto Messmer, Isidore Klein, Al Eugster, cinéastes d'animation, Jean Poirier, archiviste des Archives Nationales du Québec pour les témoignages et les documents qu'ils nous ont autorisés à reproduire et diffuser.

Monsieur Paul Killiam, Président de Killiam Shows, Incorporated pour nous avoir donné accès à ses collections de films classiques et autorisé les projections, Monsieur Patrick J. Sheehan de la Library of Congress, Madame Eileen Bowser du New York Museum of Modern Art pour leur collaboration dans la recherche des films et des documents.

Monsieur Jean Véronneau pour les informations concernant la bande dessinée québécoise. L'Office national du film et Madame Huguette Parent, responsable du Bureau des festivals de l'O.N.F. pour leur collaboration technique.

Cette retrospective et cette publication de la CINEMATHEQUE QUEBECOISE ont été réalisées sous la direction de Louise Beaudet, responsable de la Section animation.